WIDENER
HN ZWCH 7

Digitized by Google

342.293 (1-2)

Harvard College
Library

BOUGHT FROM THE FUND
BEQUEATHED BY

Evert Jansen Wendell

CLASS OF 1882

of New York

Digitized by Google

Das deutsche Theater der Gegenwart.

Ein
Beitrag zur Würdigung der Zustände
von
F. C. Baldamus.

Erster Band.

Mainz,
Verlag von C. G. Kunze.
1857.

Geschichte zu bringen, auch auf dem 2. Bande, welcher ganz bedeutend einige Wochen später als der 1. Band erscheint. Der Preis für 2 Bände ist 5 fl. 24 kr. oder 3 Thlr. 6 Sgr.

Inhalt des ersten Bandes: Einleitung, das Theater und seine Besucher, die Einrichtung, Theater-Comité, Theaterdirektion, die Künstlerkräfte, die Theater und ihre Autoren, die Theater und ihre Kritiker, das Theater und die Schauspieler, das Theater und die Literatur, das Theater und die Kritik, das Theater und die Schauspieler, das Theater und die Kritik, das Theater und die Schauspieler, das Theater und die Kritik, das Theater und die Schauspieler

In demselben Verlag erschien ferner:

Schacht, Th., Lehrbuch der Geographie alter und neuer Zeit, mit besonderer Rücksicht auf politische und Culturgeschichte. Sechste vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 3 Karten und 3 lithographirten Tafeln, nebst dem Portrait des Verfassers in Stahlstich. gr. 8. fl. 3. 54 kr. oder 2 Rthlr. 10 Ngr.

Zum Sechstenmal und wie immer in verbesserter Umarbeit, betritt dieses Buch den literarischen Markt, und wird sich auch diesmal wieder neue Freunde erwerben.

Sachverständige Kritiker haben die Vorzüge dieses durch pädagogisch wissenschaftlichen Werth, nationale Haltung und Bedeutsamkeit sich auszeichnende Buch anerkannt und dasselbe als ein classisches bezeichnet. Erst kürzlich hat ein bekannter Schriftsteller, L. Kellner, sich dahin ausgesprochen, daß Schacht's Lehrbuch wegen seiner außerordentlichen Reichhaltigkeit eine ganze Bibliothek ersetze, und rühmte dabei die Wichtigkeit seiner Methode. — Wie lobend A. v. Humboldt, Carl Ritter, und unter berühmten Pädagogen Blochman darüber geurtheilt haben, ist bekannt. Ein anderes hervorragendes Verdienst trägt dieses Buch in sich durch die Behandlung der historischen Abschnitte. Diese sind so dargestellt, daß sie die Aufmerksamkeit jedes gebildeten Deutschen auf sich lenken müssen, und gehören durch historische Wahrheit, scharfsinnige Beurtheilung der Thatsachen und geistvolle Betrachtung zu dem Besten, was die deutsche historische Literatur überhaupt aufzuweisen hat, und darum gebührt diesem Buch unbedingt ein Platz neben den Werken Schlossers, Dahlmanns ꝛc. Was aber Schönheit der Sprache und des Styls anlangt, so übertrifft Schacht in seiner Darstellung, nach dem Urtheil Literaturkundiger, manchen hochberühmten Schriftsteller. Er darf deßhalb zu den besten Prosaisten gezählt werden.

Schenckel, J. Dr., deutsche Dichterhalle des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage, herausgegeben von Dr. F. C. Paldamus. 3 Bände in 12. 128 Bogen geheftet. In sehr eleganter Ausstattung und mit Titel in Farbendruck. fl. 7. oder Thlr. 4 1/4.

In diese Sammlung sind über **100 Dichter** aufgenommen, und sie repräsentirt gleichsam eine Bibliothek der classischen deutschen lyrischen Dichter von **Goethe (1749) bis 1839.** — Jedoch sind **die vorzüglichsten aus neuer und neuester Zeit hauptsächlich darin vertreten. Andere werthvolle Zugaben, als Einlei-**

Das

deutsche Theater der Gegenwart.

Ein

Beitrag zur Würdigung der Zustände

von

F. C. Paldamus.

Erster Band.

Mainz.

Verlag von C. G. Kunze.

1857.

Digitized by Google

Ger L 342.293 (1-2)

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
APR 1 1958

9005.8
63-34
D
21

Digitized by Google

Herrn Eduard Devrient,

Direktor des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe, Ritter des Sächsischen Ernestinischen Hausordens,

dem

gründlichen Kenner und kunstsinnigen Förderer

des deutschen Schauspielwesens

in aufrichtiger Verehrung

gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hochzuverehrender Herr!

Als Sie mir vor Jahr und Tag die Erlaubniß ertheilten, Ihnen die nachfolgenden Blätter zuzueignen, glaubte ich nicht, daß der Ankündigung die anſpruchs-loſe Gabe ſo ſpät nachfolgen würde. Aber leider traten der Vollendung des ſchon im vorigen Jahre be-gonnenen Druckes ſo vielfache Hinderniſſe in den Weg, daß ich erſt heute in der Lage bin, dem erſten Bänd-chen, welchem das zweite unmittelbar folgen ſoll, dieſen kurzen Geleitsbrief mitzugeben.

Indeß, wenn mich meine Wahrnehmungen nicht trügen, die Gründe, welche in mir vor langer Zeit den Entſchluß keimen und allmählich zur That reifen ließen, das deutſche Theater zum Gegenſtand einer eingehenderen Beſprechung zu machen, gelten heute noch wie damals, vielleicht noch in erhöhtem Grade. Die deutſchen Theaterzuſtände bedürfen mehr denn je, daß man ihnen mit ordnender und fürſorglicher Hand nahe, aber freilich muß eine ſolche Ab- und Aufhülfe ausgehen von der Ueberzeugung an den Werth und die Bedeutung der Poeſie und Kunſt. Dazu iſt es aber vor Allem erforderlich, daß man dieſes Kunſt-

Digitized by Google

gebiet, das sowohl von falscher Liebe gehätschelt, wie von unverdienter Geringschätzung preisgegeben wird, in einem ernsteren und strengeren Sinne betrachte, als das heute in der Regel der Fall ist. Diesem Bedürfniß — und von einem solchen glaube ich sprechen zu dürfen — sollen die nachfolgenden Blätter zu begegnen helfen. Sie haben die redliche Absicht, einem Institute, das von hohem Werthe sein kann, aber gegenwärtig eine mehr als zweifelhafte Stellung einnimmt, vielleicht auf dem Wege einer schweren Krisis, aber doch zu seinem Rechte zu verhelfen.

Erwarten Sie nicht dramaturgische Erörterungen, noch historische Entwicklungen, die ich Ihnen, hochzuverehrender Herr, nicht darzubieten wagen würde, sondern die wir von Ihnen gewärtigen dürfen, sondern den Versuch, unsre gegenwärtigen Zustände im Bühnenwesen vom Standpunkte der Kunst und Sittlichkeit, im Interesse unsres gesammten künstlerischen und socialen Lebens zu betrachten. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird, fühlbare Mängel vielleicht entschuldigen, die Intentionen von denen ich bei meiner Arbeit ausging, werden Sie, der in Karlsruhe der deutschen Theaterkunst ein nachahmenswerthes Vorbild aufgebaut hat, gewiß als rein und lauter erkennen.

Dresden, im September 1856.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Erstes Kapitel. Das Theater und seine Aufgabe . . . 20
Zweites Kapitel. Die Eintheilung der Theater . . . 68
Drittes Kapitel. Die Wanderbühnen 101
Viertes Kapitel. *) Die Tivolitheater 162
Fünftes Kapitel. Die Theater und ihre äußere Lage . 218
Sechtes Kapitel. Die innere Lage des gegenw. Theaters 236
Siebentes Kapitel. Das Theater und die Litteratur . 241
Achtes Kapitel. Das Theater und die Schauspielkunst . 277

*) Aus Versehen ist im Text die Bezeichnung „Drittes“ wiederholt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Zu allen Zeiten mag man verschiedener, ja selbst entgegengesetzter Auffassung und Beurtheilung einzelner Erscheinungen und Zustände begegnet sein; eine solche Verschiedenheit der menschlichen Ansichten ist sogar berechtigt, förderlich und nothwendig, und es wäre ebenso thöricht wie vergeblich, eine widerspruchslose Uebereinstimmung herbeiführen zu wollen. Indeß jene Ungleichheit war nicht immer dieselbe, die Zersplitterung der Meinungen nicht zu allen Zeiten gleich groß, indem in einzelnen Gebieten und bis zu einem gewissen Grade ein Zusammenklang der Ansichten stattfand. Diese zusammentreffende Anschauungsweise der Zeitgenossen auf diesem oder jenem Gebiete ist es, was mit dem modernen Worte „Zeitbewußtsein" ausgedrückt wird, welche Bezeichnung um so beliebter ist, je weniger wir gerade das besitzen, was durch sie bezeichnet werden soll. Dieses Zeitbewußtsein war in verschiedenen

Zeitperioden an Stärke und Inhalt ungleich, und je schwächer, inhaltloser es war, desto zersplitterter war der geistige und sittliche Charakter der einzelnen Periode.

Wenn sich von der Zerflossenheit der Ansichten mit Recht auf den Charakter der Zeit schließen läßt, so hat die jetzige keinen Anspruch darauf, sich eines starken einheitlichen Charakters zu rühmen. Denn die Verschiedenheit der Anschauungen hat einen solchen Höhepunkt erreicht, daß sie sich kaum noch steigern kann. So möchte der bekannte Ausspruch des Philosophen Leibnitz, daß nicht zwei Blätter sich völlig gleich seien, heut zu Tage mit Fug und Recht auf die Menschen angewendet werden können, da kaum zwei Menschen sich begegnen werden, die nicht in wichtigen Angelegenheiten, ja selbst in solchen, wo eine Uebereinstimmung der Ansichten ersprießlich und sogar nothwendig ist, von einander abweichen. Denn von einem Ausgleichen der Differenzen auf weniger wichtigen Gebieten kann nimmermehr die Rede sein, weil das der Natur alles Lebens widerspricht; wohl aber soll in gewissen grundsätzlichen Anschauungen ein Consensus der Einzelnen angestrebt werden. In unserer Zeit aber mögen wir uns umsehen, wo wir wollen, in dem religiösen, politischen oder socialen Leben, eine Verschiedenheit und Zersplitterung der Ansichten tritt uns entgegen, welche uns das moderne Zeitbewußtsein als ein völlig dissolutes, zerflossenes bezeich-

net. Mitten in diesem Chaos von Anschauungen aber wuchert, dem Unkraut gleich, das, selbst nutzlos, das neben ihm aufwachsende Bessere zu erdrücken droht, die Ansichtslosigkeit empor, der beklagenswerthe moderne Indifferentismus.

Zur Erklärung dieses Zustandes dient besonders eine Bemerkung: die, daß durch die letzten Decennien, und in seinen Anfängen noch viel weiter zurückgreifend, ein negativer Zug ging. In allen einzelnen Lebenssphären äußerte er eine auflösende Kraft, die freilich nur allmählich, nicht stürmisch wirkte, und darum weniger Beachtung und Widerstand fand. Zwar waren die Grundpfeiler unserer irdischen Existenz, Staat, Kirche und Familie, nicht zu beseitigen, und einem unverhüllten Angriffe würde heftiger Widerstand entgegengesetzt worden sein: aber man löste von innen heraus, man suchte den Inhalt zu schwächen. Mit dieser negativen Methode Hand in Hand ging das Streben, das Subjektive zu unbeschränkter Herrschaft zu bringen, ein durchaus egoistischer Zug, und darum in seinem Kerne, wie aller Egoismus, nicht weniger negativ. So, indem man überall theils das Positive negierte, theils das Subjektiv-individuell-willkürliche in den Vordergrund drängte, entstand jene alles Maß überschreitende und aller positiven Anhaltspunkte entbehrende Ungleichheit der Anschauungsweise.

Dieſer Zuſtand konnte keine Dauerhaftigkeit beſitzen: denn die Negation wird nun und nimmer Beſtandfähigkeit erwerben. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben und blieb nicht aus: das zurückgedrängte Poſitive, welches nur momentan zurückgewichen war, erhob ſich von Neuem und machte ſein gutes Recht geltend. Aber freilich, ſowie die Auflöſung nur allmählich fortgeſchritten war, konnte und kann die Reconſtruction nur langſam bewirkt werden. Ueberhaupt war das Poſitive niemals ganz vom Schauplatze abgetreten, ſondern namentlich in einzelnen Gebieten, wie z. B. auf dem religiöſen und politiſchen, fortwährend, wenn auch mit mehr Eifer als Erfolg, thätig geblieben. Aber daß der Widerſtand auf dem einzelnen Felde, ſelbſt wenn er innerhalb deſſelben ſiegreich war, ſeine Wirkung nicht über die engen Grenzen hinaus in das große Ganze des Lebens zu tragen vermochte, das war die Folge davon, daß die Auflöſung mit beſonderem Eifer und nicht erfolglos ſich bemüht hatte, die Einheit des Lebens zu löſen und die einzelnen Aeußerungen deſſelben zu emancipiren.

Obſchon ſich nun in jüngſter Zeit ein entſchiedenes Bedürfniß nach einer Rückkehr zum Poſitiven und Feſten kundgegeben hat, ein Bedürfniß, welches der innerſten Natur des Menſchen entſprungen, die herrlichſten Früchte bringen wird, ſofern ihm die richtige Leitung und Unter-

ſtützung zu Theil wird, ſo iſt doch die Zerfahrenheit der Anſchauungen, der Mangel an nothwendiger Uebereinſtimmung noch keineswegs gewichen. Das haben wir beſonders der eben erwähnten Auflöſung des Lebens und der ſelbſtändigen Ausbildung ſeiner einzelnen Beſtandtheile und Aeußerungen zu verdanken, vermöge deren ſelbſt da, wo der Rückſchlag bereits eingetreten iſt, das Bewußtſein der Zuſammengehörigkeit der Theile mangelt oder wenigſtens getrübt iſt. Durch dieſe willkürliche und unberechtigte Sonderung iſt es gekommen, daß die politiſche Reaktion häufig ohne die Umkehr zum religiöſen Poſitivismus auftritt, namentlich aber das ſociale Leben, welches dem auflöſenden Princip nicht den geringſten Widerſtand entgegenzuſetzen vermochte, nachdem es ſeine religiöſe Stütze durch die Emancipierung eingebüßt hatte, noch wenig Neigung zeigt, an dem Umſchwunge Theil zu nehmen. In Wahrheit aber ſind dieſe drei Hauptgebiete des Lebens nicht von einander zu trennen, ſondern bilden eine geſchloſſene, ſich gegenſeitig durchdringende Einheit.

Aus dieſen Andeutungen ergiebt ſich, worauf es jetzt vorzugsweiſe ankommt. Die Aufgabe iſt keine andere als die Wiedervereinigung des willkürlich und zum Nachtheile des Ganzen Geſonderten, die Wiederherſtellung des Organismus. So einfach dieß aber klingt, ſo ſchwierig iſt es, und wird immer nur angeſtrebt werden können, ſchon

darum, weil die Aufgabe die gemeinsame Theilnahme Aller in Anspruch nimmt. Dennoch wird kein Wohlgesinnter deßhalb, weil die Lösung nur bis zu einem gewissen Grade gelingen kann, sich der Mitarbeit entziehen wollen: es fragt sich nur, auf welche Weise dieselbe möglich und räthlich ist. Doch ist auch hier die Antwort unschwer zu finden. Denn jedenfalls bedarf es vor Allem einer gründlichen Kenntniß der gegenwärtigen Zustände, im Großen und Kleinen, im religiösen, politischen, socialen Leben, in der Wissenschaft wie in der Kunst: wir müssen vor allen Dingen wissen, was wir haben. Diese Erkenntniß muß dann eine Prüfung nach sich ziehen, indem wir zu untersuchen haben, wie sich dieser unser Besitz zu der positiven Grundlage, an der wir festhalten, verhält. Wo wir finden, daß das Vorhandene im Widerspruche mit dieser Basis unserer Anschauung steht, ist weiter zu erwägen, ob dieser Conflict aus dem Wesen des betreffenden Einzelgebietes oder aus seiner zufälligen Erscheinung hervorgeht. Im letzteren Falle ist es unsere Aufgabe, auf eine Wiederherstellung des Einklanges hinzuarbeiten, im ersteren aber bleibt uns Nichts übrig, als auf Beseitigung zu dringen. Denn was sich vermöge seiner Natur im Gegensatze zu den als nothwendig erkannten Grundprincipien befindet, kann nur als ein unorganischer Eindringling, als

ein Auswuchs betrachtet werden: da ist die Negation, und zwar in aller Strenge, an ihrem Platze.

Eine solche Betrachtung der Gegenwart ist in hohem Grade schwierig und in ihrem ganzen Umfange schwerlich von einem Einzelnen zu lösen. Darum möge Jeder das ihm durch Beruf oder Neigung nahe gelegte Gebiet mit Ernst und Sorgfalt durchforschen und Nichts für zu geringfügig und unbedeutend halten. Denn in der That ist im Leben Nichts klein und ohne Belang, wenn man nur die richtigen Gesichtspunkte hinzubringt. Ein solches energisches von allen Seiten her unternommenes Zusammenwirken wird die ersprießlichsten Folgen haben: wir werden dadurch ein Totalbild von dem, was wir jetzt besitzen, bekommen, und dieses Gesammtbild wird, weil es aus der Erkenntniß des Einzelnen zusammengewachsen ist, deutlich lehren, was im Organismus lebens- und dauerkräftig, was nur eingedrungen und darum unberechtigt, was beizubehalten, was umzugestalten, was zu beseitigen sei. Dabei ist aber eine Voraussetzung unerläßlich: daß diese Betrachtung überall von denselben Grundprincipien ausgehe; je leichter und einfacher aber diese zu finden sind, um so sicherer werden wir zu einer Uebereinstimmung der Resultate gelangen.

Für diese Betrachtung der Zeitverhältnisse und Zeiterscheinungen aber kann es nur ein einziges wahrhaft gül-

tiges Grundprincip geben: es ist das christlich-conservative, oder kürzer gesagt, das christliche, da ein Conservatismus, der nicht auf der Grundlage des positiven Christenthums ruht, ein inhaltloser, unwirksamer ist. Das Christenthum, und zwar nicht das subjektiv construirte, sondern das positiv gegebene, muß die Basis alles Menschlichen sein, und zwar die lebendige, wirkungsvolle Basis. Wollen wir ernstlich, daß das Wort „christlich" zu einer Verwirklichung auf Erden gelange, so müssen wir überall prüfen, ob das einzelne Gebiet oder die einzelne Erscheinung sich im Einklange damit befinde: Feindschaft dawider aber ist niemals und nirgends zu dulden. Auf diese Weise wird nicht nur auf eine Läuterung der Zustände, sondern auch auf eine harmonische Vereinigung der Glieder zu einem Ganzen durch das Band des Christlichen hingearbeitet werden. Das wird zu einem christlichen Zeitbewußtsein führen können, dem es an der nothwendigen Uebereinstimmung und Consequenz nicht fehlt, da wo Beides nöthig ist. Das Ziel liegt fern, wie alles Hohe; aber wer möchte es aus dem Auge verlieren?

Gleichwohl stoßen Versuche, von dieser Basis aus einzelne Zustände oder Erscheinungen zu betrachten, bei Vielen auf gar harten Widerstand. Was soll doch, so heißt es, diese sich überall eindrängende Bezeichnung „christlich"? Braucht uns denn gesagt zu werden, daß wir Christen sind

und christlich wandeln sollen? Wird nicht vielmehr die heilige Religion herabgewürdigt, wenn man dieses höchste aller Beiwörter an alles Irdische anhängt? Ist das nicht schale inhaltslose Redensart? Nicht bloße Demonstration? — Dergleichen Reden kann man alle Tage hören, und man darf nicht gleichgültig an ihnen vorübergehen. Denn allerdings rechtfertigt sich wohl öfter Mißtrauen gegen das Verfahren, welches das inhaltreiche Wort „christlich" zu einem Schlagworte herabwürdigt, und bisweilen ist nicht viel mehr als Demonstration vorhanden. Aber es darf nicht übersehen werden, daß dieses Betonen des Christlichen in allen Gebieten, selbst da, wo eine Beziehung nicht auf der Oberfläche liegt, aus einem sehr richtigen Gefühle entspringt. Dieses sagt uns, daß unserm Leben eben dieses Bewußtsein, daß das christliche Element nicht auf ein begrenztes Gebiet zu verweisen sei, sondern das ganze Leben durchdringen müsse, verloren gegangen ist. Die Religion ist leider isolirt worden und muß ihr Anrecht auf das ganze Leben wieder zur Geltung bringen; wir aber müssen dieses Streben, so viel an uns ist, zu unterstützen suchen. Jetzt bedarf das, was ganz selbstverständlich sein sollte, der besonderen Bezeichnung; stünde es anders, so würde ganz von selbst z. B: Erziehung nichts Anderes als christliche Erziehung heißen. Darum gehen diejenigen, welche in solchen Ausdrücken diese allgemeine Stellung des Religiösen

wieder zum Bewußtſein bringen wollen, von durchaus richtigem Standpunkte aus. Wenn aber hie und da das Wort zur Formel wird und, ſelbſt leblos, nicht beleben kann, ſo mag man das immerhin bedauern und tadeln, aber nicht wegen ſolcher einzelnen unzureichenden Erſcheinungen von dem Beſtreben im Ganzen ungleich denken. — Auch will dieſes Wort nicht mißverſtanden ſein. Können doch Manche ſich z. B. unter einer chriſtlichen Familie keine andere denken, als eine, die den ganzen Tag oder einen guten Theil deſſelben ſich mit religiöſer Uebung beſchäftigt, in Bibelſprüchen redet und allen Lebensfreuden entſagt. So fürchten ſich nicht Wenige vor der chriſtlichen Schule, weil ſie denken, man wolle nun den religiöſen Stoff in alle Unterrichtsſtunden hineinzwängen. Aehnlich hat im Gebiete des Dramas, worauf wir ſpäter noch einzugehen haben werden, ſich neuerdings der Irrthum breit gemacht, daß das „chriſtliche Drama" eines unmittelbar religiöſen Stoffes bedürfe. Ganz im Gegentheile gehört es zum Weſen einer chriſtlichen Familie, daß ſie ihrer bürgerlichen und häuslichen Pflicht recht tüchtig obliege, und es ziemt ſich ihr gar wohl, daß ſie ſich erlaubter Freude hingebe. Ebenſo ſoll eine chriſtliche Schule ihre Schüler in irdiſchen Dingen wohl unterrichten, und ein hiſtoriſches Drama, das ſich um weltliche Händel bewegt, kann gar wohl ein chriſtliches ſein. Dieſer unmittelbar ſtoffliche

Sinn liegt alſo nicht in jener Bezeichnung, die vielmehr nur ausdrücken will, daß ſich in allem Menſchlichen das Chriſtenthum als wirkendes Princip offenbaren ſoll. Dazu gehört aber, daß man weiß, was chriſtlich iſt und was nicht, und daß man ferner ſich um den Zuſtand der Dinge auf Erden bekümmere.

Indem wir nun einen kleinen Beitrag zu der rechten Würdigung unſerer gegenwärtigen Zuſtände liefern wollen, wenden wir uns nicht auf das religiöſe oder politiſche Gebiet, ſondern begeben uns in das Reich der Poeſie und Kunſt. Und zwar iſt es dasjenige, welches zugleich in der engſten Beziehung zu unſerem ſocialen Leben ſteht, das Gebiet des Theaters, welches wir in nähere Betrachtung ziehen wollen: das deutſche Theater der Gegenwart, ſo würde unſere Aufgabe lauten. Ueber dieſes Thema und unſere Stellung zu demſelben mögen noch einige Vorbemerkungen geſtattet ſein.

Denn freilich wird Mancher von vorn herein den Kopf ſchütteln und meinen, das bisher Entwickelte laſſe ſich nicht auf das Theater anwenden, man fange groß an und werde klein enden. Dieſer Einwand läßt ſich allerdings in der Einleitung nicht wohl beſeitigen, aber doch iſt Einzelnes im Voraus anzudeuten, damit jene Meinung entkräftet werde. Zunächſt ſcheint es, als ob in dieſem Mißtrauen ſelbſt eine Rechtfertigung unſeres Vorhabens liege:

denn was liegt ihr zu Grunde? Doch nichts Anderes, als das Gefühl, daß unſer gegenwärtiges Theater eine Beziehung zu den höchſten Intereſſen der Menſchheit nicht habe: ſolchem Gefühle mag wohl unſer Verſuch als ein gewaltſamer, gekünſtelter erſcheinen. Ja, man geht vielleicht ſo weit, anzunehmen, daß eine ſolche Beziehung überhaupt außerhalb des Weſens und der Bedeutung des Theaters liege: dann freilich muß unſer Plan von Haus aus mißlich und unergiebig ausſehen. Gerade dieſe Anſchauung aber ſpricht offenbar zu unſeren Gunſten, denn ſie zeigt, daß das Theater in der allgemeinen Meinung entweder Etwas verloren hat, oder daß es der Erfüllung einer höheren Aufgabe überhaupt nicht gewachſen iſt. Wir hätten dann nur nachzuweiſen, welcher von dieſen beiden Fällen auf das Theater Anwendung leidet. Die Antwort aber laute ſo oder ſo, jedenfalls iſt die Aufgabe, dieſelbe zu ſuchen, keine unwürdige. Denn entweder gelingt es uns dadurch, daß wir einen Abfall des Theaters von ſeinem urſprünglichen und nothwendigen Zuſammenhange mit den höheren Intereſſen der Menſchheit darthun, das Bewußtſein ſeiner wahren Bedeutung wieder herzuſtellen, und dadurch wären dann jene unſerem Verſuche mißgünſtigen Anſichten genügend widerlegt; oder wir lernen einſehen, daß das Theater eines ſolchen Zuſammenhanges gar nicht fähig iſt. Dann aber ſind wir erſt recht befugt,

einer Sache auf den Grund zu gehen, welche so große Wirkung ausübt, einem öffentlichen Institute, das allabendlich Tausende versammelt und dem mehrere Tausende unserer deutschen Landsleute ganz und gar angehören. Wie gesagt, der oben angeführte Einwand, daß das Theater eines Anlaufes, wie wir ihn genommen, gar nicht werth sei, ist eher geeignet aufzumuntern, als zurückzuhalten. Denn er beweist nur, wie wenig man geneigt ist, die Dinge in ihrem Wesen und Zusammenhange zu erkennen, wie man vor einer consequenten Lebensbetrachtung scheu zurückweicht. Freilich müßte man die sehr bequeme und darum auch sehr beliebte Methode aufgeben, das, was man mit Entrüstung vorn zum Fenster hinauswirft, durch eine Hinterthüre wieder hereinzulassen.

Vielleicht aber bleiben doch diese das Theater in seiner Bedeutung Unterschätzenden in der Minderzahl: die Mehrzahl wird das Interesse unserer Aufgabe anzuerkennen geneigt sein. Denn wenn irgend eines unserer öffentlichen Institute sich allgemeiner Theilnahme erfreut, so ist es wohl das Theater: ein wirklicher abgesagter Theaterfeind ist eine äußerst seltene Erscheinung. Spielt doch in vieler Menschen Jugend- und Entwickelungsgeschichte das Theater eine mehr oder minder große Rolle! Für wen bleibt nicht der Abend, als er in seiner Jugend an der Hand des Vaters oder der Mutter zum ersten Male den Zuschauerraum

betrat, in dauernder Erinnerung ſtehen, während manche andere, an Inhalt reichere Stunden des Lebens dem Gedächtniß entweichen? Und verdankt nicht auch das reifere Alter, das mit tieferem Verſtändniß die Gaben der Poeſie, der Schauſpielkunſt, der Muſik und Geſangskunſt im Theater entgegennimmt, demſelben ſchöne nachhaltige Erinnerungen? Nicht Wenige ſind es, Männer wie Frauen, deren liebſte und beſte Erholung das Theater bleibt, und in denen gerade ihm gegenüber, wenn ſie auch dem Lebensabende ſchon zuſchreiten, ſich der Enthuſiasmus der Jugend neu entzündet. Gedenken wir endlich der Stellung, welche das Theater im geſellſchaftlichen Leben einnimmt, wie ſeine durch Talent ausgezeichneteren Mitglieder im Brennpunkte der allgemeinen Theilnahme ſtehen, wie Bühnenkünſtler heut zu Tage Triumphzüge halten, gegen welche ſelbſt die berühmteſten Notabilitäten anderer Berufskreiſe vernachläſſigt ſcheinen, wie ferner das Theater mit Allem, was zu ihm gehört, einer der ergiebigſten Brunnen iſt, aus dem tagtäglich das Geſpräch vieler Tauſende ſeine Nahrung ſchöpft: ſo werden wir doch wohl zugeſtehen müſſen, daß das Theater eine Anſtalt iſt, die ſchon um dieſer allgemeinen Theilnahme willen verdient, ſorgfältig beachtet zu werden. Wir dürfen hier der Betrachtung ſeines Weſens und ſeiner Bedeutung nicht vorgreifen, aber ſicher werden die, welche das Anrecht der Bühne auf eine tiefer eingehende Erör-

terung nicht anzuerkennen geneigt ſind, nicht leugnen können, daß ein Inſtitut, welches faſt allabendlich für Jeden zugänglich iſt, der das Eintrittsgeld zu erſchwingen vermag, unter allen Umſtänden, es heiße nun Theater oder anderswie, ſorgfältige Beachtung verlangt. Iſt ſchon im Grunde Nichts gleichgültig, ſondern Alles von einem beſtimmten Werth, ſo kann noch viel weniger etwas ſo Oeffentliches gleichgültig ſein, am allerwenigſten aber eine öffentliche Anſtalt, die außer ihrer Zugänglichkeit für Jedermann, noch eine ſo bedeutende Anziehungskraft beſitzt, wie dieß bei dem Theater der Fall iſt.

Zu vielen inneren Gründen, welche uns beſtimmt haben, ein Mal ausführlicher von dem deutſchen Theater der Gegenwart zu reden, die aber erſt im weiteren Verlaufe dieſes Buches zur Erörterung kommen können, geſellt ſich ein äußerer Grund hinzu, der von Tag zu Tag an Gewicht zunimmt, und der vielleicht ſelbſt hartnäckigere Indifferentiſten aufzurütteln vermag. Derſelbe liegt in der Wahrnehmung, wie ſelbſt in Städten, welche unzweifelhaft die Mittel beſitzen, einem Theater eine anſtändige ehrenvolle Exiſtenz zu ſichern, die Bühnen pekuniären Bedrängniſſen erlegen ſind, und daß in anderen ihnen eine ähnliche Calamität bevorſteht, ja daß ſelbſt Hoftheater an einigen Orten aufgehört haben zu exiſtieren. Ein Theater nach dem andern geht zu Grunde, und manches der noch

beſtehenden mag ſeinen Untergang nur mühſam verzögern. So ſcheint es, als ſei das Beſtehen der Bühnen überhaupt jetzt durch irgendwelche Verhältniſſe in Frage geſtellt, und ſchon dieß reicht hin, um auf dieſe Anſtalten aufmerkſamer zu werden, als man es bisher leider war, wenn es nicht am Ende gleichgültig ſein ſoll, daß nicht nur ein Kunſtgebiet zu Grunde geht, ſondern auch eine große Anzahl von Menſchen zu Noth und Elend verdammt werden.

Wenn nun Jemand, der nicht unmittelbar mit dem Theater in Berührung ſteht, es unternimmt, über daſſelbe zu ſchreiben, und den Anwalt deſſelben zu machen, freilich in einer Weiſe der Vertheidigung, die in vielen Stücken zum Angriffe auf die gegenwärtige Erſcheinung deſſelben wird, ſo trifft ihn leicht der Vorwurf, daß er Sachverſtändigeren dieſes Geſchäft mit Unrecht abgenommen habe. Dieſer Vorwurf beſteht in unſeren Tagen nicht ſelten zu Recht, wo unbefugte Schriftſtellerei ſich über Alles hermacht, und liege der behandelte Gegenſtand dem Autor auch noch ſo fern. Indeſſen vertrauen wir, daß ſolcher Tadel uns nicht treffen werde. Denn die Erkenntniß der Beſtimmung des Theaters und der jetzt innerhalb deſſelben vorhandenen Zuſtände iſt nicht an ein Material ſpeciell techniſcher Kenntniſſe gebunden, ſo wenig auch dem literariſchen Dilettantismus dieſes Gebiet als Tummelplatz ein-

zuräumen iſt. Der Verfaſſer glaubt aber auch nicht ohne ausreichende Sachkenntniß an dieſe Aufgabe heranzutreten. Seit einer längeren Reihe von Jahren hat er, was ihm wiſſenſchaftliche und Berufsthätigkeit an Muße übrig ließ, mit Neigung und Ausdauer dem Theater zugewendet und die Lage der Dinge nicht bloß aus weiter Entfernung kennen gelernt. So war ſchon vor längerer Zeit in ihm der Gedanke entſtanden, dem zu der Sache gewonnenen Verhältniſſe einen Ausdruck zu geben. Die Grundſätze und Anſchauungen, welche ihn ſchon damals leiteten, ſind durch die inzwiſchen vergangenen Jahre nur gefeſtigt und weiter ausgebildet worden; die Neigung für das Theater in ſeiner wahren Bedeutung und reinen Geſtalt, die Ueberzeugung von dem reichen Inhalte ſeiner Aufgabe iſt ſtehen geblieben. Aber die Zuſtände der gegenwärtigen Zeit und insbeſondere die Stellung der Bühne in unſeren Tagen haben dieſe Neigung und Ueberzeugung mit dem Glauben verbunden, daß es hier einer Reform bedürfe, einer Umgeſtaltung zu Gunſten der Sache und im Intereſſe der Zeit, und haben zugleich den Wunſch entſtehen laſſen, dazu ein Weniges beizutragen. Jede Neigung im Leben des Menſchen aber, welche einem würdigen Objekte Zeit und Kraft zuwendete, hat wohlbegründeten Anſpruch auf eine äußere Verwirklichung, auf einen äußeren Abſchluß. So wurde denn eine ſich darbietende mußereichere Zeit dazu verwendet,

früher ſchon Vorbereitetes und Zurückgelegtes neu aufnehmend auszuführen und abzuſchließen. Dazu kam die Ueberzeugung, es ſei nicht wohl gethan zu warten, bis vielleicht eine fähigere Kraft ſich der Sache annehme, da ſich die Dringlichkeit der Verhältniſſe nicht verkennen ließ, und endlich noch die Beſorgniß, es werde aus den unmittelbar betheiligten Kreiſen heraus ſchwerlich etwas Ausreichendes geſchehen. Dieß Letztere zum Theil wegen der herrſchenden Zuſtände, zum Theil auch, weil hier wie anderwärts, Geſichtspunkte nöthig ſind, welche innerhalb des betreffenden Gebietes nicht zu oft gefunden werden.

In dieſem Sinne bieten wir alſo in dem Folgenden einen kleinen Beitrag zur richtigen Würdigung der gegenwärtigen Zuſtände, beſeelt von dem Wunſche und Verlangen nach einer conſequenten, einheitlichen Entwickelung derſelben, nach einer lebendigen Verwirklichung der allgemein gültigen Principien, nach einer allmählichen Beſeitigung der vorhandenen, überſehenen oder unterſchätzten Widerſprüche. Möge nur ein Theil der allgemeinen Theilnahme, deren ſich das Theater erfreut, dieſer Schrift zu Gute kommen: der Gewinn wird nicht ausbleiben. Denn finden die in dieſen Blättern niedergelegten Reſultate unſerer Erörterungen Anklang und Eingang, ſo wird dieß dem Theater nur Vortheil bringen können; die Theilnahme des Publikums wird ſich vergeiſtigen und veredeln, man

wird ernſthaft Hand anlegen, um dem Theater zu ſeinem Rechte zu verhelfen und es zugleich auf ſeine Pflicht zu verweiſen.

Es gebührt endlich wohl der Einleitung, allen denen Dank zu ſagen, welche im Sinne des Verfaſſers im Großen oder Kleinen an der Aufgabe ſchon vorgearbeitet haben. Dieſer Dank gilt den Literarhiſtorikern, Dramaturgen, Kritikern und Publiciſten, welche in ernſtem Sinne und mit nachdrücklichem Worte über und für das Theater geſprochen haben. Eine Schrift, wie die unſrige, welche ſich an das große Publikum der Theaterfreunde im beſſeren Sinne des Wortes wendet, vermag nicht zu vielen literariſchen Apparat in ſich aufzunehmen, ſondern beſchränkt ſich denſelben zu verarbeiten, nur hie und da den Einzelnen beſonders erwähnend.

Erſtes Kapitel.

Das Theater und ſeine Aufgabe.

Der eine Reiſe antretende Wanderer pflegt ſich einen Plan zu entwerfen, der ihm als Grundlage und Anhaltpunkt dient, ohne die Freiheit der Bewegung zu hindern. Er zeichnet ſich Richtung und Pfad vor, vertheilt im Voraus Bewegung und Aufenthalt und verzichtet gleichwohl nicht auf das angenehme Recht, hier zu beſchleunigen, dort länger zu verweilen. Dem Reiſenden ſind wir zu vergleichen, da wir im Begriff ſtehen, eine Wanderung durch ein reichhaltiges Gebiet anzutreten, das nicht nur eine große, die Hauptverkehrsplätze des Lebens berührende Hauptſtraße zeigt, ſondern durch mannigfaltige, bald heitere bald düſtere Seitenpfade zu allerlei Abſchweifungen einladet. Die Leſer, welche uns auf dieſer Wanderſchaft begleiten wollen, fragen darum mit Recht, welcher Weg eingeſchlagen werden ſolle, und dieſem Verlangen entſprechend, führen wir in kurzen Zügen ein Bild der be-

vorſtehenden Wanderung vor. Jedenfalls haben wir zuerſt uns über das Weſen und die Bedeutung des Theaters zu verſtändigen. Erſt wenn wir hier eine beſtimmte Anſchauung gewonnen haben, können wir zu einer Betrachtung der vorhandenen Zuſtände fortſchreiten, und endlich wird uns die Erkenntniß der Aufgabe des Theaters und ſeiner momentanen Lage auf die Wege hinführen, auf welchen eine Reorganiſation der deutſchen Bühne im wohlverſtandenen Intereſſe derſelben zu erreichen ſein wird. Wenn demnach in dem erſten Abſchnitte über die Aufgabe des Theaters das Nothwendige feſtgeſtellt iſt, betrachten wir die Theater ſelbſt, ihre äußere Geſtaltung, ihr Verhältniß zur Literatur und Schauſpielkunſt, ihre Beziehung zu dem Staat, zur Religion, zur bürgerlichen Geſellſchaft, zur Kritik, und werfen dann zum Schluſſe einen Blick auf das, was wir für unſer Theaterweſen von der Zukunft zu hoffen oder zu fürchten haben. An der Reichhaltigkeit des Stoffes, den wir weder zu erſchöpfen vermögen noch erſchöpfen wollen, werden nur diejenigen zweifeln, welche ohne alles Verhältniß zum Theater einerſeits, und ohne ein lebendiges Intereſſe für die tieferen Bedürfniſſe der Gegenwart andererſeits ſind. Vielleicht gelingt es auch, ſolchen auf der Oberfläche der Dinge Lebenden und mit dieſer ſich Begnügenden zu beſſerer Einſicht und damit zu wärmerer Theilnahme zu verhelfen: eine Hoffnung, die

allein schon den Muth verleiht, eine Aufgabe zu unternehmen, die eine unparteiische Würdigung vorliegender Zustände anbahnend, neben ihrer inneren Schwierigkeit auch auf die äußerliche stößt, daß sie schwerlich der Mißdeutung entgeht.

Ueber die Bedeutung und Aufgabe des Theaters zu einer richtigen Anschauung zu gelangen, erscheint auf den ersten Blick sehr leicht. Das ist es auch in der That, wenn wir uns mit einer dürren Erklärung oder gar mit einer unvollständigen Aufzählung einiger Gesichtspunkte begnügen wollen. Denn es wäre thöricht anzunehmen, daß wir hier etwas völlig Neues geben könnten. Das hieße voraussetzen, daß man überhaupt noch Nichts oder doch nur sehr Unbefriedigendes für eine Feststellung und Darlegung jener Aufgabe gethan habe. Im Gegentheile ist ausdrücklich anzuerkennen, daß die hervorragendsten Männer unserer Literatur sich mit Einsicht, Liebe und Ernst dem Theater zugewendet und über seine Bedeutung in trefflicher Weise sich ausgesprochen haben. Ueber Namen von solchem Klange, unter denen der Hochmeister deutscher Dichtung nicht fehlt, hinausreichen zu wollen, das würde dem sich an sie Anschließenden mit Recht als leere Anmaßung vorgeworfen werden. Auch die jetzige Zeit ist nicht arm an

ſolchen Männern, welche ſich mit dem Theater in beſſerer und edlerer Weiſe beſchäftigt haben. Selbſt der ephemere Theil der Theaterliteratur, die Tageskritik, zeigt hie und da Beſtrebungen, aus denen ein mehr oder minder volles und ſtarkes Bewußtſein von der Bedeutung der Sache hervorleuchtet. So könnte es als ausreichend erſcheinen, wenn es denn einmal unerläßlich für unſere Zwecke iſt, ſolche allgemeine Erörterungen vorauszuſchicken, auf jene Autoritäten zurückzuweiſen oder mit kurzen Worten das zu wiederholen, was ſie bereits auseinandergeſetzt. Bei aller Anerkennung aber für das, was in dieſem Bereiche geſchehen iſt und geſchieht, können wir uns doch nicht ſo leicht mit dieſen Vorfragen abfinden. Denn wenn es wirklich genügte, daß wir mit kurzer Berufung auf jenes Gegebene aufträten, dann möchte leicht die ganze Arbeit, die wir unternehmen, überflüſſig ſein. Dann würde eben der ganze Zuſtand der Dinge ein anderer ſein, und zwar ein ſolcher, der vorausſetzen ließe, daß jene Anſchauungen ſich im Bewußtſein der Zeitgenoſſen erhalten hätten. Wären ſie in dieſem noch lebendig, wozu dann auf beſſeres Verſtändniß, tiefere Auffaſſung, durchgreifende Reform hinzielende Schriften? Alſo wäre, fragt man wieder, die Erkenntniß von dem, was das Theater nach ſeiner eigentlichen Bedeutung ſein ſoll, verloren gegangen? Darauf läßt ſich mit Ja und mit Nein antworten.

Zunächſt verneinend, indem kein Menſch behaupten wird, daß er allein im Beſitze ſolcher Erkenntniß ſei: von ſolchem Glauben ſind wir weit entfernt. Vielmehr iſt ausdrücklich anzuerkennen, daß es wohl noch Männer genug giebt, die in den Strudel der modernen Theaterwirthſchaft nicht hineingeriſſen ſind, und die ein klares Bild von dem in ſich tragen, was ſie von dem Theater zu fordern haben. Und nicht bloß in den Reihen derer, welche dem Theater ſelbſt angehören oder ihm unmittelbar nahe ſtehen, haben wir dieſe zu ſuchen, ſondern auch unter denen, welche ſich nur Freunde des Theaters nennen dürfen. Ja, es iſt vielleicht ſogar zu behaupten, daß in den der Bühne ferneren Kreiſen ſich ein helleres Bewußtſein von der Aufgabe des Theaters erhalten hat. Und wohl dem, daß es ſo iſt: denn wäre es nicht ſo, dann möchte unſer Unternehmen erſt recht ein völlig erfolgloſes und verfehltes ſein, weil das wohlmeinende Wort der Unterſtützung durch verwandten Sinn entrathen müßte.

Aber wir haben auch auf der andern Seite jene Frage zu bejahen. Jene Anſchauung von dem, was das Theater iſt, ſoll und kann, iſt in der That bei der großen Mehrzahl verloren gegangen. Sie ſpricht noch aus einzelnen Beſſeres wollenden Kritikern und lebt im Herzen Einzelner fort: im Großen und Ganzen iſt ſie, wenn nicht verſchwunden, doch jedenfalls unlebendig geworden. Freilich müſſen

wir den Beweis für dieſe Behauptung hier noch ſchuldig bleiben, weil ſonſt Erörterungen, welche einer ſpäteren Stelle gebühren, voraus hinweggenommen, oder ſtörende Wiederholungen veranlaßt würden. Darum aber iſt es nothwendig, gründlicher und ſorgfältiger auf dieſes allgemeine Kapitel einzugehen, und es reicht nicht aus, früher von Anderen Erörtertes zu wiederholen. Nur dadurch, daß wir ohne alle Vorausſetzungen Jeden den Weg führen, der die verlorene Erkenntniß ihm wieder giebt, iſt ein leidlicher Erfolg zu erzielen. Bei der Berufung auf Autoritäten ſtößt man nur gar zu leicht auf Widerſpruch, da heut zu Tage Jeder ſich ſelbſt Autorität ſein will, und nun gar in Dingen, welche in einem ſolchen Grade Gemeingut und Tummelplatz geworden ſind, wie dieß bei dem Theater der Fall iſt. Dazu kommt, daß wir ein ziemliches Stück zurückgehen müßten, wollten wir eine einigermaßen umfaſſende Anſicht eines Vorgängers zum Ausgangspunkte machen. Das aber brächte den Uebelſtand mit ſich, daß ſowohl der weiteren Entwickelung des Theaters nicht genügende Rückſicht widerführe, als auch der ganzen Lage der Gegenwart überhaupt. Bildet aber der Wunſch, einen Beitrag zur Kenntniß und Würdigung der Gegenwart zu liefern, den Kern unſeres Unternehmens, ſo thun wir jedenfalls am beſten, vorausſetzungslos uns in die Sache hineinzuſtellen und aus den Dingen heraus

die Resultate zu entwickeln, nicht schon Fertiges vorzulegen. Freilich ist die Wahrheit ewig dieselbe, und das Wesen des Theaters ist immer dasselbe, aber schon diese Erkenntniß, daß dem so ist, macht Voraussetzungen, zu denen wir nicht berechtigt sind. Ueberdieß aber verändert sich das Bedürfniß der einzelnen Zeitperiode, indem das Wahre nicht immer gleich nachdrücklich und nicht immer dieselbe Seite der Wahrheit besonders zu betonen ist.

Zu allen diesen Gründen kommt noch hinzu, daß gerade für die Betrachtung des Theaters gewisse und zwar sehr nothwendige Gesichtspunkte bisher mehr als billig zurückgeblieben, oder wo sie geltend gemacht wurden, nicht auf die rechte Weise herbeigezogen worden sind. Woher das gekommen ist, haben wir bereits in dem einleitenden Abschnitte zu erörtern Gelegenheit gehabt. Die oben dargelegte Ueberzeugung, daß wir in unsern gegenwärtigen Zuständen, so viel auch für ihre Läuterung und Consolidierung gethan wird, doch nicht eher zu wahrhaft befriedigenden Verhältnissen gelangen werden, als bis wir der Isolirung entsagen, welche in willkürlicher Anschauungsweise die einzelnen Lebensgebiete von einander getrennt, bis wir das Bewußtsein der Einheit des Lebens und der nothwendigen Uebereinstimmung seiner einzelnen Aeußerungen in Bezug auf Basis und Principien gewinnen — diese Ueberzeugung bringt allerdings eine Ver-

derung oder Vervollſtändigung der Geſichtspunkte mit ſich, die dem Theater gegenüber, wenn nicht geradezu neu, doch wenigſtens zur Zeit noch ſeltner iſt. In dieſer Beziehung werden wir über viele Vorgänger hinausreichen müſſen, was nicht unſer Verdienſt, ſondern das der mit vollem Fug und Recht durch unſere Zeit gehenden Stimmung iſt; für unſern Verſuch bleibt das geringere Verdienſt der Anwendung auf das einzelne Gebiet übrig. Theils alſo deßhalb, weil die Mehrzahl der Leſer jetzt neu und allmählich gewinnen muß, was ſie eigentlich mit an das Buch heranbringen müßte, theils um jener durch die Lage der Dinge und das Bedürfniß der Zeit gebotenen Geſichtspunkte willen, ziehen wir den ſelbſtändigen langſameren Weg vor, wenn wir auch Gefahr laufen, hie und da hinter dem tüchtigeren Vorgänger zurückzubleiben.

Das Theater iſt die Verkörperung der dramatiſchen Dichtung, das wird von keiner Seite bezweifelt werden. Wir ſchließen dabei den Kreis des Dramas nicht eng, ſondern nehmen die neuere Miſchungsgattung der Oper, in welcher ſich dramatiſche Dichtung und Muſik verbinden, in denſelben auf. Die Erzeugniſſe der dramatiſchen Dichtkunſt und der Muſik, inſoweit dieſe ſich mit jener vereinigt hat, dem Publikum vorzuführen, iſt das Beſtreben unſeres Theaters; in dieſer Weiſe hat ſich der Begriff hiſtoriſch entwickelt. Wollte man alſo auf die urſprüngliche Bedeu-

tung des Wortes Theater (Schauplatz) zurückgehen, wozu in unſerer Zeit wohl Veranlaſſung gegeben wäre, ſo würde man ſehr unhiſtoriſch verfahren. Auch würde das Theater ſelbſt gegen ſolche Erweiterung, wenn man ſie offen beanſpruchen wollte, heftig proteſtieren, obwohl es eben ſo offen dazu auffordert, ſie, und wär's auch nur ironiſch, zu verſuchen. So erſcheint das Theater als ein Ausfluß und gewiſſermaßen ergänzendes Beiwerk der Dichtkunſt und der Muſik, und ſchon in dieſem Verhältniſſe liegt deutlich ausgeſprochen, daß es das Recht hat, eine Kunſtanſtalt zu ſein, damit aber auch die Pflicht, eine ſolche zu bleiben. Es müßte denn die Dichtkunſt ſelbſt aus dem Bunde der Künſte ſcheiden und von ihren Höhen herabſteigen wollen, ſie müßte aufhören, Dichtkunſt zu ſein und zu einer *τέχνη βάναυσος* (Handwerk) werden: ſo lange dieß nicht der Fall iſt, wird ein Inſtitut, welches nichts Anderes bietet, als die Verkörperung der dichteriſchen oder muſikaliſchen Kunſtwerke, Anſpruch auf künſtleriſche Bedeutung haben.

Aber neben dieſer aus dem, was den Inhalt des Theaters bildet, abgeleiteten künſtleriſchen Stellung deſſelben liegt auch ein andres gleiche Forderung ſtellendes Moment in dem natürlichen Weſen des Theaters. Denn es bringt die Werke der Kunſt nicht bloß zur Verwirklichung, ſondern es bedient ſich dazu künſtleriſcher Mittel. Die Ausbildung dieſer Mittel der Darſtellung hat eine

eigne Kunſt hervorgerufen, welche wir mit dem Namen Schauſpielkunſt bezeichnen, und in gleicher Weiſe hat ſich der Geſang zu einer Geſangskunſt, die beſtimmt von Geſangsfertigkeit zu unterſcheiden iſt, erhoben. Auf dieſe Weiſe gewinnt der künſtleriſche Inhalt des Theaters ſehr bedeutend; denn nicht nur, daß ſich daſſelbe das Objekt ſeiner Darſtellungen von Dichtkunſt und Muſik entlehnt, und geradezu als integrierender Theil des dramatiſchen Gebietes dieſer Künſte erſcheint, hat es ſeine darſtellenden Mittel zu einer Vervollkommnung herangeführt, daß dieſe ſich ſelbſt als Kunſt feſtgeſtellt haben. Dazu kommt noch, daß das Theater nicht bloß von der Dichtkunſt ausgeht, ſich ſelbſt zur vollſtändigen Kunſt erhoben hat, ſondern daß es auch noch die übrigen Künſte helfend in ſein Bereich zieht: denn Malerei, Skulptur und Tanzkunſt leihen ihm willig ihre Mittel und ſind ihm geradezu unentbehrlich. So iſt der Inhalt des Theaters und der Weg, auf den er zur Verwirklichung gelangt, ein durchaus der Kunſt entnommener und angehöriger, und daher die nothwendig erſte und unaufgebbare Vorausſetzung für jede Theaterbetrachtung, daß es eine wahre und echte Kunſtanſtalt ſein ſoll.

Damit wäre viel und eigentlich ſchon genug geſagt, wenn wir annehmen dürften, man ſei über die Bedeutung jener Bezeichnung allgemein im Klaren. Abgeſtritten

wird freilich von nur sehr Wenigen werden, daß das Theater ein Kunstinstitut sei. Aber was es heißen wolle, ein Kunstinstitut zu sein, darüber wird schwerlich dieselbe Uebereinstimmung herrschen. Viele haben vielleicht kaum je daran gedacht, was diese in unsern Tagen beliebte Bezeichnung „Kunst, Künstler, Kunstanstalt" für Ansprüche an die Personen oder Dinge mache, denen man sie beilegt. Denn jetzt geberdet sich ja jedes Handwerk beinahe als Kunst, und es wird nach und nach zur Kunst, einen Nichtkünstler zu finden. Wie würden darum noch so gut wie Nichts gesagt haben, wollten wir uns bei jener Erklärung, so unschwer sie aus dem oberflächlichen Anblicke des Theaterwesens hervorging, beruhigen; es bedarf eines weiteren Eingehens.

Die Aufgabe aller Kunst ist die Darstellung des Schönen: diese einfache Erklärung weist uns auf die beiden Hauptmomente hin, auf das formale und neutrale Wesen der Kunst. Denn es handelt sich um einen zur Erscheinung zu bringenden Inhalt und um die Form, in welcher dieser Inhalt dargestellt wird. Es ist hierauf hinzuweisen, damit man nicht bei dem einen der beiden Faktoren stehen bleibe und den andern übersehe, was namentlich leicht darin geschieht, daß man über der Form den Inhalt vergißt. Vielmehr ist Beides gleich berechtigt und nur in seiner Verbindung so wirksam, daß der Begriff wirklich

erfüllt wird. Ferner ist daran festzuhalten, daß das Schöne nur insofern Gegenstand der Kunst werden kann, als es durch den menschlichen Geist hindurchgegangen, d. h. von ihm aufgenommen und als selbständiges Werk neu geboren ist. Diese Bemerkung ist darum nothwendig, damit das Verhältniß der Kunst als einer Thätigkeit des menschlichen Geistes nicht verkannt werde; denn nur diese Modifikation des Begriffes setzt uns in den Stand, die unmittelbare Nachahmung des Natürlichen ohne jenen geistig reproducierenden Umweg durch den Geist des Künstlers aus dem Reiche der Kunst zu verbannen. Mit dieser Bestimmung ist dem ursprünglichen Sinne des Wortes „Kunst" Genüge geleistet, welches bekanntlich von können herstammet und daher auf eine schaffende Thätigkeit hinweist; die Kunst ist recht eigentlich die ποίησις d. h. die schöpferische Thätigkeit des menschlichen Genius. Weiter aber ist, obgleich das bereits Gesagte es schon in sich enthält, ausdrücklich und nachdrücklich an den idealen Charakter der Kunst zu erinnern. Ideal ist dieselbe nicht bloß vermöge jenes geistigen Productionsprocesses im Menschen, der nothwendigerweise allen realen Inhalt idealisiert, sondern auch durch den Sinn, in dem sie überhaupt ausgeübt wird. Die echt und rein künstlerische Thätigkeit hat ihren Zweck in sich, und ihr Ziel ist eben die Befriedigung des schöpferischen Dranges, die

Sehnsucht nach der Offenbarung des Schönen in der Erscheinung. Diese Sehnsucht erfüllt sich in dem Schaffen des Künstlers, in der Herstellung der Harmonie zwischen dem Inhalte und der Form. Daher ist eine praktische Beziehung der Kunst, eine Bezugnahme auf materielle Zwecke nur als sekundär, d. h. durch die irdischen Verhältnisse herbeigeführt, nicht als im Wesen der Kunst liegend, zu denken. So unterscheidet sich denn die Kunst von dem Handwerke keineswegs bloß durch die höhere Qualität ihrer Objekte, sondern wesentlich auch durch den dem Künstler nothwendigerweise inwohnenden idealen Sinn; es kann die Kunst durch das Aufgeben dieser subjectiven Idealität zum Handwerk herabgedrückt und andrerseits das Handwerk durch einen idealen Sinn über sich hinaus, bis an die Grenzen der Kunst erhoben werden. Eine wahre Blüthe der Kunst ist also ohne das Herrschen eines Idealismus gar nicht wohl zu denken, und materialistische Richtungen führen stets ein Sinken der künstlerischen Leistungen herbei. Wir werden vielfach Gelegenheit haben auf diese Vorbemerkungen zurückzukommen.

Es schließt sich aber noch eine Bemerkung an, welche von der höchsten Wichtigkeit ist. Wiewohl nemlich das Schöne ausschließlich Objekt der künstlerischen Produktion und Gestaltung ist, darf doch der Begriff des Schönen nicht in einseitiger Abgeschlossenheit gedacht werden. Warum

wir uns auf eine weitläufige Erörterung des Begriffes „ſchön" nicht eingelaſſen haben, leuchtet wohl Jedem ein. Es iſt dieß bekanntlich einer der ſchwierigſten philoſophiſchen Begriffe, deſſen Erläuterung hier Vorausſetzungen machen würde, von denen wir nicht ausgehen können, und einen Excurs herbeiführen würde, der mehr Raum hinwegnehmen als Gewinn hinzubringen dürfte. Denn darüber, daß die Kunſt ſich mit der Darſtellung des Schönen zu beſchäftigen hat, iſt man durchaus einig. Dagegen iſt ein anderes Moment in den Lehrbüchern der Aeſthetik ſtets gebührend hervorgehoben, in dem allgemeinen Bewußtſein leider ſehr zurückgetreten. Wenn wir oben ſagten, es komme nicht blos auf die Form der Erſcheinung, ſondern auch auf den Inhalt an, ſo haben wir eigentlich jenes Moment ſchon angedeutet; wir verlangen damit einen idealen Kern. Ziehen wir nun irgend eine der geläufigeren Definitionen des Schönen herbei, etwa die, daß das Schöne die Erſcheinung des Wahren in der Form ſei, ſo tritt uns dieſe ideale Baſis deutlich entgegen. Das Wahre iſt alſo dem Schönen eng verwandt. Iſt der Begriff des Wahren aber die intellectuelle Spitze der Begriffe, ſo iſt der des Schönen die formale Höhe derſelben. Die Vereinigung des Schönen und Wahren aber bildet nach den Lehren der Philoſophen das Gute, ſo daß das Wahre, Schöne und Gute als eine in ihrem Kerne und in ihrer

Höhe verbundene Trias von Begriffen erſcheint. Auf dieſes Verhältniß muß auch da aufmerkſam gemacht werden, wo es ſich nicht um philoſophiſche Behandlung der Begriffe handelt, weil ſich die wichtigſten Conſequenzen daraus ergeben. Denn es wird dadurch der zerſplitternden Betrachtungsweiſe vorgebeugt, welche das Schöne emancipierend von dem Wahren und Guten trennt, und wiederum dieſe von jenem ablöſt. Für uns ergiebt ſich aus dieſer Verwandtſchaft der Grundbegriffe, die ſich in der Höhe bis zur Identität ſteigert, zweierlei: einmal der Anſpruch an die ideale Wahrheit des Kunſtwerks, und zuweilen die Forderung der ſittlichen Baſis deſſelben.

Aber es iſt auch hiermit noch nicht gethan; denn Alles, was wir bisher über das Weſen der Kunſt im Allgemeinen bemerkten, bleibt unvollſtändig, wenn wir nicht eine Anforderung hinzufügen, welche freilich nicht innerhalb deſſen liegt, was gewöhnlich als Philoſophie im Ganzen oder Aeſthetik im Einzelnen auftritt. Es iſt dieß die nothwendige Beziehung alles Idealen und Realen zu dem Chriſtenthume. Dieſes iſt die große unvergängliche Grundlage unſeres ganzen innern und äußern Lebens und hat darum jedem einzelnen Gebiete, jeder beſonderen Aeußerung gegenüber Anſpruch auf eine maßgebende Stellung. Denn es iſt gerade darin die Vollkommenheit der chriſtlichen Religion, ihr Weſen als unmittelbare göttliche Offenbarung

zu ſuchen, daß ſie zu allen Dingen in einer innigen Beziehung ſteht, daß ſie Alles zu durchdringen eben ſo befähigt wie geneigt iſt. Das Chriſtenthum kann ſich nicht darauf beſchränken, ein in ſich abgeſchloſſenes Religionsſyſtem zu ſein, ſondern es erweiſt ſich als die lebensvolle Baſis aller Dinge und zugleich als das Endziel derſelben. Darum haben wir überall die Beziehung zu demſelben aufzuſuchen, feſtzuhalten, herzuſtellen, auszubilden und weiſen nur durch dieſe überall und immer lebendige Anerkennung ſeiner Bedeutung demſelben ſeine richtige Stellung in unſerem äußeren und inneren Leben an. Es erweiſt ſich dieß nun freilich als eine unendliche, niemals völlig zu erfüllende Aufgabe, gleichwohl aber als eine ſolche, deren Löſung immer und von allen Seiten anzuſtreben iſt. Nun iſt man aber zwar zu allen Zeiten darüber einig geweſen, daß das Chriſtenthum einen ſolchen durchdringenden Einfluß begehrt, aber man hat doch dem Chriſtlichen die Spitze dadurch abgebrochen, daß man es mit dem Sittlichen ohne Weiteres identificierte. Jene Anforderung der Sittlichkeit aber iſt, wie wir ſchon ſahen, auch ohne die Hinzunahme des poſitiv Chriſtlichen, aufzuſtellen, und darum iſt chriſtlich und ſittlich lange noch nicht identiſch. Vielmehr iſt zwar Alles, was chriſtlich iſt, dadurch auch ſittlich, aber es iſt nicht das umgekehrte Verhältniß richtig. Denn das Chriſtliche iſt der höhere

Begriff, der den niederen in sich enthält, nicht aber schließt umgekehrt der niedere den höheren in sich ein. Man wird freilich einwenden, daß es keine andere Auffassung des Sittlichen nach unserer ganzen vom Christenthume ausgehenden Geschichte geben könne, als die vom Standpunkte des Christenthumes aus. Und das wäre dann wahr, wenn man allezeit auf dem Standpunkte eines positiven Christenthums gestanden hätte. Das aber war keineswegs der Fall und ist es noch heute nicht. Vielmehr hat man sich sehr weit von dieser Auffassung entfernt, was dadurch geschah, daß man den positiven Inhalt des geoffenbarten Christenthums mit subjectiver Willkür modelte oder gar aufgab. Das führte dazu, eine Sittlichkeit auszubilden, die obwohl natürlich ursprünglich vom Christenthum ausgehend, doch im Verlaufe der Zeit ihren Ursprung aus den Augen verlor und zu einer diesseitigen Moralität und Legalität wurde. Dieser Verfahrungsweise entgegen muß sich nun zunächst das Christliche wieder ausdrücklich über das Sittliche stellen und dessen absolute Unterordnung verlangen; in der Idee würden diese Begriffe freilich verschmelzen, in der Wirklichkeit werden sie es nicht, und darum ist jetzt erst der Unterschied zu betonen und nicht die Identität.

Das Verhältniß des Christenthumes zur Kunst aber ist ein doppeltes, ein unmittelbares und ein mittelbares. Im

erſten Falle macht es ſich geradezu als Objekt, als Inhalt der künſtleriſchen Produktion geltend, wie etwa in der religiöſen Dichtung, in der Malerei, welche bibliſche oder kirchliche Stoffe zum Gegenſtande wählt u. ſ. w. Macht aber auch dieſes beſondere Gebiet mit größerer Berechtigung Anſpruch auf den Beinamen des chriſtlichen, ſo iſt doch in einem weiteren Sinne alle Kunſt nothwendigerweiſe eine chriſtliche. Wir nannten dieß das mittelbare Verhältniß. Dieſes beruht darin, daß das Chriſtenthum als die Baſis des geſammten Lebens der chriſtlichen Völker, alſo auch des deutſchen, in allen Lebensäußerungen enthalten ſein muß, wenn nicht als Stoff, ſo doch als wirkendes Princip. Das heißt nichts Anderes, als daß kein Gebiet und keine Aeußerung des Lebens in einem Widerſpruche mit dem Chriſtenthume — wir meinen überall das poſitiv gegebene und nicht das willkürlich conſtruierte — ſtehen darf. In dieſem Sinne muß geradezu Alles chriſtlich ſein und dieſe Bezeichnung erſtreben, nicht ablehnen; warum das letztere ſo häufig geſchieht, haben wir oben erörtert. Aber freilich darf man, wenn man dieſen Maßſtab an die Dinge und Erſcheinungen anlegen will, nicht oberflächlich verfahren, wie es heut zu Tage meiſt beliebt wird: man darf nicht den Ernſt und nicht die Tiefe ſcheuen. Verſteht man ſich erſt dazu, nach dem Kerne und Grunde hinzuſtreben, ſo wird die Aufgabe

weniger ſchwer und das Reſultat wird Jedem von ſelbſt entgegenkommen. Das Verhältniß der Kunſt zum Chriſtenthume iſt alſo ein zwiefaches, ein unmittelbares und mittelbares, oder um nur anders auszudrücken, ein allgemeines und beſonderes. Das unmittelbare oder beſondere haben wir keineswegs überall zu fordern; vielmehr bleiben derartige Beſtrebungen leicht ohne Erfolg und ſchaden wohl ſogar, aber mit allem Ernſt und Nachdruck iſt an der allgemeinen mittelbaren Beziehung der Kunſt zu dem Chriſtenthume feſtzuhalten, vermöge deren dieſelbe ſich überall im Einklange mit demſelben befindet und Alles, was im Widerſpruche mit ihm ſteht, als auch mit ihr ſelbſt im Widerſpruch ſtehend zurückweiſt.

Die bisher entwickelte Bedeutung der Kunſt iſt überall da in Anwendung zu bringen, wo es ſich um künſtleriſche Thätigkeit, um Kunſtanſtalten handelt: alſo auch bei dem Theater. Betrachten wir daſſelbe als ein Kunſtinſtitut, ſo gelten die von uns aufgeſtellten Forderungen für daſſelbe. Es darf ſeine ideale Natur nicht verläugnen, ſondern muß ſie treu und energiſch bewahren, wenn es nicht der Kunſt überhaupt ſich entfremden will. Dieſe ideale Natur bewahrt es aber theils durch den feſtgehaltenen Zuſammenhang mit den Künſten, deren Ausfluß und Träger es iſt, mit der Dichtkunſt und Muſik, theils auch darin, daß es ſeine eigenen unmittelbaren ihm angehören-

den Mittel in künſtleriſchem Sinne und Maße anwendet. Denn niemals darf in irgend einer Kunſt die Form ſich über den Inhalt hinausſetzen und ebenſo wenig darf der Inhalt der Geſtaltung zum Schönen entrathen wollen. Ferner aber dürfen von keiner Kunſtanſtalt andere als ſittliche Wirkungen ausgehen, und daher muß auch der ganze Charakter des Theaters ein ſittlicher, der Einfluß deſſelben ein auf Erhöhung der Sittlichkeit hinzielender ſein. Endlich aber iſt der Begriff des Schönen und des Sittlichen nicht bloß in philoſophiſchem Sinne zu faſſen, ſondern in ſeiner Beziehung zum Chriſtlichen zu erhalten und nur als eine Conſequenz deſſelben anzuſehen. In dieſer Weiſe bezeichnet ſich das Theater als eine auf chriſtlich-ſittlichem Grunde ruhende, in dieſem Sinne wirken ſollende Kunſtanſtalt.

Jedenfalls ſtoßen wir bereits hier auf allerlei Widerſpruch. Denn nun, nachdem es ſich gezeigt, was unter dem Namen Kunſtanſtalt verſtanden wurde, werden Viele die Bezeichnung aufgeben wollen. Eine Kunſtanſtalt in ſolchem ernſten Sinne, ſagen ſie, ſolle und könne das Theater nicht ſein; da trage man wieder einmal Worterklärungen in das Leben hinein, denen dieſes widerſpreche. Man werde das Theater doch nicht zur Kirche, die Kunſt zu einer chriſtlichen Doctrin machen wollen; vielmehr ſei die Kunſt ein reiner heiterer Schmuck des Lebens, und

darum auch das Theater ein Haus der reinen edlen Freude, nicht finstern Ernstes. So könne man das Wort Kunstanstalt unmöglich auffassen wollen; in diesem Falle sei es besser, geradezu zu sagen, daß das Theater eine durch die Mittel der Kunst wirkende höhere und edlere Vergnügungsanstalt sei. Einer solchen aber sei auch das Christenthum, welches Freude am Leben nicht nur dulde, sondern sogar fordere, durchaus nicht entgegen. — In diese Worte haben wir ein ganzes Schock von Einwendungen, wie sie der gewöhnlichen Auffassungsweise entspringen, zusammengepackt. Dieselben wiegen aber keineswegs schwer.

Was zunächst den Einwand betrifft, hier sei aus dem Worte Kunst mehr abgeleitet, als das Leben vertrage, so ist zu erwidern, daß von vornherein alle philosophische Deduktion vermieden wurde, um solchen Einwänden vorzubeugen. Nur auf das Nothwendigste und Einfachste haben wir uns beschränkt, und in der Theorie würden gewiß Alle zustimmen. Leider aber kommt die Anwendung hinzu, und damit die böse Kluft, die zwischen Theorie und Praxis, Wissen und Leben sich überall findet. Diese ist es, welche aus dem gewiß nicht mit Unrecht angenommenen Einwurfe spricht. Wenn es aber wahr ist, daß das Leben d. h. der jetzige Zustand der Theater dem Gesagten widerspricht, so folgt daraus doch noch lange nicht, daß die

Forderung weil sie unerfüllt bleibt, unberechtigt ist. Ein solcher Schluß wäre grundfalsch und könnte unserm modernen Leben gegenüber, zu sehr bedenklichen Consequenzen führen.

Es ist nicht minder verkehrt, überall etwas Anderes hinter Forderungen suchen zu wollen, als sie wirklich enthalten: gleichwohl eine sehr beliebte Methode, welche wir in dem andern Einwande, man wolle am Ende gar das Theater zur Kirche machen, darstellten. Man geht ein gutes Stück über den Sinn der Forderung hinaus und glaubt dann mit ihren eigenen Waffen auf sie loszuschlagen, schießt aber in der That nur in die Luft. Denn kein vernünftiger Mensch kann gesonnen sein, in dem Sinne das Theater zu einer christlichen Anstalt machen zu wollen, daß es ihm unmittelbar angehöre, christliche Stoffe einzig und allein bearbeite und so zu einer Kirche werde, die durch die Mittel der Dicht- und Darstellungskunst wirke. Einer solchen Anforderung werden wir später noch ausdrücklich entgegenzutreten Gelegenheit finden. — Eben so gern geben wir zu, daß die Kunst der schönste Schmuck des Lebens sei, und haben auch durchaus Nichts dagegen, daß das Theater einer reinen und edlen Lebensfreude dienen solle. Aber wenn wir jene Auffassung verneinen, und diesen Ansichten nicht geradezu entgegen sind, ja selbst wenn wir uns zu einem Theater als bloßer Vergnügungsanstalt

herablaſſen, was übrigens durchaus nicht der Fall iſt: bleibt denn nicht Alles ſtehen, was oben geſagt wurde? Wirkt das Theater nicht durch künſtleriſche Mittel? Und kann ein reiner und edler Lebensgenuß oder ein Vergnügen gedacht werden, das mit den Forderungen des Chriſtenthums in unauflöslichem Widerſpruche ſteht? Das werden alſo die, welche von einer chriſtlichen Kunſtanſtalt Nichts wiſſen wollen, zugeben müſſen, daß das Theater nicht ein unchriſtliches Inſtitut ſein könne, es ſei nun eine Kunſtanſtalt oder nicht. Was aber nicht unchriſtlich iſt, muß nothwendigerweiſe chriſtlich ſein; Freundſchaft oder Feindſchaft heißt es hier, ein indifferenter Mittelzuſtand iſt eine leere Fiction. Wir haben alſo keinen Grund, von jenen Anforderungen irgend Etwas abzulaſſen.

Aber wir haben eine zweite Hauptforderung hinzuzufügen, die ſich aus dem Gebiete der Dichtung und muſikaliſchen Kunſt, welches den Stoff des Theaters bildet, ableitet. Die Aufgabe der Kunſt iſt zwar eine allgemeine und nicht durch Verhältniſſe der Zeit, des Orts, der Nationalität bedingte, dennoch aber iſt das Verhältniß, welches die einzelnen Zeiten und einzelnen Völker zur Löſung dieſer Aufgabe einnahmen, ein ſehr verſchiedenes. Man hat weder zu verſchiedenen Zeiten, noch in allen Gebieten, noch bei allen Völkern mit gleichem Erfolge daran gearbeitet. Denn die künſtleriſche Thätigkeit der Menſchen mo-

dificiert ſich durch die allgemeine geiſtige, ſittliche, religiöſe, politiſche, ſociale Lage der Zeit, in welche ſie hinein fällt. Dieſe einwirkenden und ſogar die Baſis alles menſchlichen Wirkens bildenden Verhältniſſe ſind aber nach Zeit und Nationalität verſchieden. So kommt denn die Kunſt überhaupt, und darum auch die Dichtkunſt und Muſik in den verſchiedenſten Zeitperioden und bei den einzelnen Völkern zu einer verſchiedenartigen Erſcheinung. Dieſe durch das Beſondere bedingte Modification des Allgemeinen iſt es, welche wir nationale Kunſt, nationale Dichtung nennen. Daß ſich dieß ganz beſonders auf die Dichtkunſt anwenden läßt, leuchtet Jedem ein, da hier das Mittel, die Sprache, ein nach Nationalitäten und nach der Bildungshöhe des Volkes und der Zeit verſchiedenes iſt. Nicht in demſelben Grade läßt ſich dieß von der Muſik behaupten, welche einen allgemeineren Stoff, den Ton, zum Mittel ihrer Beſtrebungen hat; doch kommt hier beim Theater gerade diejenige Gattung der Muſik vorzugsweiſe in Frage, welche ſich mit der Dichtkunſt vermiſcht hat. Können wir alſo, ſo wenig wir das Allgemeine in dem Weſen und der Aufgabe der Kunſt verkennen, doch in der einzelnen Erſcheinung nur von einer nationalen, alſo griechiſchen, italieniſchen, deutſchen Kunſt reden, tritt dieß ganz beſonders bei der Dichtkunſt hervor, ſo daß wir von der poetiſchen Nationalliteratur der Engländer, Franzoſen,

Deutſchen ſprechen: ſo muß dieſe von der hiſtoriſchen Entwicklung gebotene Sonderung nothwendig auf die Bedeutung des Theaters, als eines mit dem dramatiſchen Gebiete der Kunſt eng verbundenen Inſtitutes, Einfluß haben. Dazu kommt noch, daß ſich auch das Theater ſelbſt unter jenen beſonderen Einwirkungen äußerlich entwickelt hat. So ergiebt es ſich als in der Entwickelung der Kunſt wie des Theaters begründet, daß es als der Träger der nationalen Literatur und muſikaliſch-dramatiſchen Kunſt einen nationalen Charakter hat. So gut wir alſo von dem Drama der Griechen oder der Franzoſen ſprechen, haben wir auch von engliſchem und deutſchem Theater zu reden: ja wir können nirgends gemeint ſein, dem allgemeinen Charakter die Eigenthümlichkeit der beſondern Erſcheinung zu opfern, und auf dieſe Weiſe zu nivellieren, ſondern wir haben nur darauf hinzuarbeiten, daß das Beſondere den allgemein gültigen Geſetzen des Ganzen nicht widerſpreche.

Unſer Theater ſoll alſo unſer Theater ſein, d. h. ein deutſches, ein nationales Kunſtinſtitut: auch dieß hat ſeine wichtigen Conſequenzen. Denn eine ſolche Bezeichnung kann unmöglich inhaltlos bleiben wollen. Worin ſich dieſer nationale Charakter zu äußern hat, beſtimmt ſich leicht durch einen Blick auf die innige Verbindung zwiſchen Theater und Drama, worunter wir der Kürze

wegen überall, wo nicht Sonderung nöthig iſt, das muſikaliſche Drama mit einbegreifen wollen. Die Pflege des nationalen Dramas, der deutſchen dramatiſchen Kunſt iſt alſo die Aufgabe des deutſchen Theaters. Eine ſolche Pflege verlangt eine poſitive Aeußerung, d. h. das Theater muß ſich bemühen, nicht bloß den Schatz der deutſchen Dichtkunſt zu bewahren, ſondern ihn auch zu mehren. Daraus folgt, daß nicht bloß das bereits vorhandene Gute unſrer dramatiſchen Literatur ſich auf dem Theater erhalten ſoll, ſondern daß auch die neu auftretenden dramatiſchen Dichter durch das Theater Anregung, Ermunterung, Belehrung und Unterſtützung empfangen ſollen. Ausländiſche Produktion und ausländiſche Sitte ſoll aber billigerweiſe im Theater überall der vaterländiſchen Schöpfung nachſtehen. Auch hier wird ſich Oppoſition vernehmen laſſen. Man wird vielleicht darauf hinweiſen wollen, daß eine ſolche Pflege der vaterländiſchen Dichtung ſchon deßhalb von dem Theater nicht verlangt werden könne, weil die Dichtkunſt ſie ſelbſt nicht begehre: das deutſche Drama habe ſich, namentlich in neueſter Zeit, von der Bühne zurückgezogen und gar keinen Anſpruch auf ſceniſche Verwirklichung gemacht. Habe doch ſelbſt der Großmeiſter der deutſchen Sänger, Goethe, ſich gegen eine ſceniſche Darſtellung ſeines größten dramatiſchen Gedichts, des „Fauſt“, erklärt, ſei doch die dramatiſche Thätigkeit

der Romantiker dem wirklichen Theater abhold gewesen und sei doch die Mehrzahl der gerade von sonst befähigten Dichtern der Neuzeit geschriebenen dramatischen Gedichte weder für die Aufführung geschrieben, noch für eine solche geeignet. Es leuchtet ein, daß eine gründlichere Erörterung dieses Kapitels hier noch nicht am Orte ist und deßhalb verschoben werden muß. Jener Einwand ist aber im Ganzen als unhaltbar jetzt schon zu bezeichnen. Denn gesetzt auch, es wäre dem so, daß einzelne dramatische Dichter sich von der scenischen Darstellung abgewendet, so wäre damit weder bewiesen, daß eine solche Richtung dem Wesen des Dramas entspreche, noch auch dargethan, daß eine solche Abneigung gegen die Bühne nicht von dieser mit verschuldet worden sei. In Wahrheit aber hat allerdings das Theater selbst diese Abneigung, welche ihm gerade von Seiten der Bevorzugten widerfahren, wesentlich mit verschuldet, und eben so ist es gewiß, daß nur in der scenischen Verwirklichung die dramatische Poesie ihre volle Erfüllung findet. Es ist in ihrer Natur begründet, daß sie auf dieses Ziel hinstreben muß, daß sie nach der Aufführung verlangt, und nicht ohne die Bühne bestehen will. Eine Losreißung des Dramas von der Bühne wäre ein vollständig revolutionärer, alle historische Entwickelung mißachtender Schritt; es wäre denn dahin gekommen, daß das Theater seine künstlerische Bedeutung soweit aus den

Augen verloren und ſich ſoweit vom künſtleriſchem Weſen und Sinne entfernt hätte, daß die echte Dichtkunſt einen ferneren Antheil an dem verwahrloſten Inſtitute ablehnen müßte. Aber ſteht es auch noch ſo ſchlecht mit unſerem Theater, dahin iſt es doch noch nicht und wenigſtens nicht überall gekommen, und das wird auch hoffentlich nimmermehr der Fall ſein. Alſo haben wir an der Anforderung, daß das Theater die Wahrung und Förderung des deutſchen Dramas als eine heilige Pflicht betrachten ſolle, unverbrüchlich feſtzuhalten.

Andere werden vielleicht bei dieſer Betonung des Nationalen, Deutſchen, dem Theater gegenüber auf die Eigenthümlichkeit der deutſchen Nation, ſich mit Vorliebe dem Fremden zuzuwenden, hinweiſen. Sei dieß unbeſtreitbar eine Eigenſchaft des deutſchen Volkes, ſo müſſe ſie ſich auch im Theaterweſen kund geben; zudem habe man ja vielfach anerkannt, wie dieſes Streben, ſich in das Fremde zu vertiefen, von den ſegensreichſten Folgen für das deutſche Geiſtesleben geweſen ſei. Unzweifelhaft iſt es, daß es zu den charakteriſtiſchen Eigenſchaften der deutſchen Nation gehört hat und gehört, das Fremde in ſich aufzunehmen. Aber nicht dieſe Empfänglichkeit an ſich war es, welche die hervorragende geiſtige Stellung des deutſchen Volkes herbeiführen half, ſondern es geſellte ſich zu ihr die Fähigkeit, das Aufgenommene zu verarbeiten und

ſich ſo anzueignen, daß es als wohlerworbenes Eigenthum, als ein freies Erzeugniß deutſchen Geiſtes, als eine neue und nationale Schöpfung heraustrat. In dieſem Sinne hat jene Aneignungsfähigkeit bewundernswürdige Reſultate geliefert, an dieſem Sinne aber iſt auch feſtzuhalten. Das iſt die Tugend des deutſchen Volkes, daß es ſich gegen das Große in dem geiſtigen Leben anderer Nationen nicht engherzig verſchloß, und ſoll dieſe Eigenſchaft auch in dem Theater zur Geltung kommen, ſo iſt damit Nichts verlangt, was dem nationalen Charakter des Inſtituts Abbruch thäte. Aber neben der Tugend giebt es auch einen Fehler, neben der Stärke eine Schwäche: das iſt die Vorliebe für das Fremde, die Sucht, Ausländiſches unmittelbar bei uns einzubürgern, ohne nach ſeiner Würdigkeit und ohne nach ſeiner Uebereinſtimmung mit unſerm deutſchen Geiſte und Leben zu fragen. Hier iſt nicht von einem Proceſſe die Rede, welcher das Fremde zu nationalem Eigenthum geſtaltet, ſondern von einer unvermittelten Verpflanzung deſſelben. Das aber hat zu allen Zeiten nur als ein gar thörichtes Streben erſcheinen müſſen und hat, während jenes reiche Früchte trug, uns reichlichen Schaden gebracht. Eine nationale Untugend aber kann, und wäre ſie auch noch ſo hiſtoriſch begründet, nimmermehr Anſpruch auf öffentlichen Schutz, auf Förderung durch öffentliche Anſtalten haben. Geben wir alſo zu, daß

wir an einer beklagenswerthen Vorliebe für das Fremde leiden und in unmäßiger Duldung deſſelben das Einheimiſche vernachläſſigen, ſo kann nimmermehr daraus gefolgert werden, daß das Theater ſeine nationale Bedeutung aufzugeben oder dieſelbe in dieſem Sinne, im Sinne der Untugend, zu erfüllen habe. Es möge ſich immerhin die Produkte fremden Geiſtes, die deſſen würdig ſind, aneignen, es möge Richtungen einſchlagen, ſelbſt wenn die Anregung von außen her kam, welche einen Fortſchritt in ſich enthalten, aber es werfe ſich nicht blind und rückhaltlos an das Fremde weg, ſondern ſei eben das, was wir oben von ihm begehrten, ein nationales Inſtitut.

Man glaube aber nicht, daß dazu ausreicht, wenn man die italieniſche Oper, (in italieniſcher Sprache geſungen,) und das franzöſiſche Schauſpiel verbannt. Man hat gegen beide gar mächtig geeifert und thut das auch heute noch; nur fragt es ſich, ob mit Recht. Freilich gehen wir nicht ſo weit, eine ſorgſame Pflege dieſer ausländiſchen Gewächſe unſerem Theater zuzumuthen; denn dadurch würden wir gegen uns ſelbſt Front machen. Es iſt nur darauf aufmerkſam zu machen, daß man ſehr oft gegen das geringere Uebel ſich ſehr ungeberdig ſtellt und das größere unbeachtet läßt. Denn das franzöſiſche Schauſpiel, wenn es ſich als ſolches zeigt, bleibt doch etwas Fremdes und macht keinen Anſpruch auf Germaniſierung:

darum wird es, wenn nur temporär erſcheinend, die Eigenthümlichkeit des deutſchen Theaters und deſſen nationale Exiſtenz nicht im geringſten bedrohen, vielleicht ſogar günſtig auf daſſelbe wirken. In dieſer Weiſe gewährt es Gelegenheit, erſt recht zum Bewußtſein des unſrigen in ſeinem charakteriſtiſchen Unterſchiede durchzudringen, und zugleich wird ſich mancher Vorzug, den es vielleicht in dieſer oder jener Beziehung beſitzt, zu uns verpflanzen laſſen. Vor dem Fremden, das als Fremdes zu uns kommt, haben wir uns weit weniger zu hüten, als vor dem, was ſich in deutſche Form einfügt, ohne deutſchen Geiſtes zu ſein und ohne die Fähigkeit zu beſitzen, jemals deutſchen Geiſtes zu werden. Darauf kommt es an, wenn das Theater ſeine nationale Bedeutung erfaſſen und erfüllen will, daß es ſich vor der Fluth fremdländiſcher Produktion ſchützt und ſorgſam verſchließt, welche das Gewand der deutſchen Sprache anzieht, aber trotzdem undeutſch bleibt. Auf dieſe Gattung von Literatur haben wir denn auch nicht das anzuwenden, was oben über die Aneignungskraft des deutſchen Volkes geſagt wurde: hier geht ein ſolcher Reproduktionsproceß nicht vor ſich und kann nicht vor ſich gehen, weil das Objekt deſſen gar nicht würdig und nicht dazu fähig iſt.

So ſtellt ſich die Bedeutung des Theaters in den wenigen Worten dar, daß es ein nationales Kunſtinſtitut ſein

ſolle: es war nur möglicher Mißverſtändniſſe wegen nöthig, weiter auszuführen, welcher Sinn in dieſen Worten enthalten ſei. Wird aber der Inhalt dieſer Worte ganz und voll erfaßt, ſo iſt in ihnen Alles ausgeſprochen, was von dem Theater mit Recht verlangt werden kann.

Welche Wirkungen von dem Theater ausgehen ſollen, das iſt eigentlich ſchon in dem bisher Geſagten mit enthalten; doch ſeien auch darüber noch einige Worte vergönnt. Im Allgemeinen werden es keine anderen ſein, als diejenigen, welche die Kunſt überhaupt auszuüben hat, ſofern ſie ſich ihres Weſens und ihrer Aufgabe bewußt bleibt und ſich nicht auf Abwege verirrt. Wir ſchreiben ihr einen Einfluß auf die Bildung des Menſchen zu, und zwar weder einen geringen, noch einen einſeitigen. Sie erzieht einmal zu der Würdigung des Schönen, zu der Liebe für daſſelbe, d. h. ſie bildet den äſthetiſchen Geſchmack. Wie ſie aber ſelbſt einen idealen Grund und ein ideales Weſen hat, ſo ſetzt ſie auch in dem ihr ſich Zuwendenden einen idealen Sinn voraus oder bildet die Keime eines ſolchen aus. Dadurch giebt ſie ein willkommenes und einflußreiches Gegengewicht gegen die materialiſtiſchen Einflüſſe des Lebens und ſelbſt gegen die einſeitige Nüchternheit intellectueller Verſtandesherrſchaft, und wird zu einem mächtigen Hebel der geſammten Cultur eines Volkes, zu einem Beſtandtheil in dem Leben der Nation,

das nicht durch andere erſetzt werden kann. Ein Volk, deſſen Geſchichte künſtleriſche Leiſtungen nicht aufzuweiſen hat, wird keine hohe Kulturſtufe erreicht haben; das zu beſtätigen, bedarf es nur eines Einblickes in die Geſchichte. Die künſtleriſche Thätigkeit braucht darum nicht alle Gebiete zu umfaſſen, ja ſie kann ſogar ſich nur auf wenige erſtrecken, aber irgendwo muß ſie ſichtbar ſein, wenn von einer einigermaßen hervorragenden geiſtigen Stellung die Rede ſein ſoll. Und das gilt nicht bloß von dem Ganzen, von der Gemeinſchaft der Menſchen im Volke; es gilt eben ſo ſehr auch von dem einzelnen Individuum. Freilich dürfen wir nicht in dem gewöhnlichen Wortſinne die Forderung aufſtellen wollen, daß Jeder ein Künſtler ſei: das iſt ſo wenig möglich, daß vielmehr zu allen Zeiten nur Wenige auf dieſe Bezeichnung Anſpruch haben werden, wenn man anders unter dem Künſtler denjenigen verſteht, in dem der productive künſtleriſche Genius waltet und ſich zur Production entfaltet hat. Aber ein Verhältniß zu der Kunſt im Allgemeinen fordern wir doch wohl von Jedem, welcher ſich zu den wirklich Gebildeten rechnet, d. h. einen Sinn für das Schöne und deſſen künſtleriſche Darſtellung. Und je mehr die Geſchichte eines Volkes auch zu einer Kunſtgeſchichte wird, je mehr ſie eine Blüthe dieſes oder jenes Kunſtzweiges in ſich begreift, deſto mehr iſt auch im Individuum ein ſolches Verhältniß zur Kunſt, eine äſthe-

tiſche Bildung vorauszuſetzen. So darum auch bei uns Deutſchen, die wir wohl mit Fug und Recht auch von deutſcher Kunſt ſprechen dürfen und in einigen Gebieten ſtolz in die Reihe der erſten Nationen treten. Aus demſelben Grunde aber können wir von einem einzelnen Kunſtinſtitute wie eben das Theater eines iſt, eine energiſche Wirkung auf den Kunſtſinn, auf die Geſchmacksbildung unſeres Volkes, d. h. der Einzelnen, verlangen.

Haben wir aber oben daran erinnern müſſen, daß das Schöne, Wahre und Gute in ihrem Grundkerne und in ihrem Ziele verwandte Begriffe ſind, ſo müſſen wir auch annehmen, daß ſie ſich in ihrer Wirkung gleichen, daß ſie auf einander hinſtreben. Es iſt alſo eine äſthetiſche Erziehung der Menſchen, die Heranbildung zum Schönen, durchaus nicht zu denken ohne eine Erziehung zum Guten. Ruht die Kunſt durchaus auf einem ſittlichen Grunde und ſtrebt ſie nach dem Ziele der Sittlichkeit hin, ſo kann auch ihre Wirkung ſich keineswegs auf das Gebiet des Geſchmacks in äſthetiſcher Hinſicht beſchränken, ſondern muß auch in Beziehung zu dem ſittlichen Menſchen treten, ſie muß auf deſſen Verſittlichung hinarbeiten. Und zwar nicht bloß dadurch, daß ſie das Unſchöne, was eben auch das Unſittliche iſt, von ihm entfernt und ſich feindlich gegen dieſes verhält, ſondern auch dadurch, daß ſie poſitiv das Schöne, d. h. in anderm Sinne das Sittliche, unter-

ſtützt und demſelben Eingang verſchafft. Dieſer harmoniſchen Natur des Schönen, Wahren und Guten kommt die harmoniſche Natur der menſchlichen Seelenkräfte entgegen. Denn ſo verſchieden auch die Aeußerungen derſelben ſind, und ſo ſehr ſie einer beſonderen Pflege bedürfen, ſo ſehr ſind ſie wiederum mit einander verbunden und die eine undenkbar ohne die andere. Gerade ſo, wie eine Wahrheit Nichts iſt ohne eine ſittliche Baſis und eine zum Schönen durchgebildete Form, ſo giebt es keine ſpecifiſch geiſtige Bildung ohne eine ſittliche und äſthetiſche. Sowie ſich jene Cardinalbegriffe auf ihrer Höhe zu einem vollendeten Ganzen vereinigen und nur als verſchiedene Aeußerungen desſelben erſcheinen, ſo iſt in letzter Inſtanz auch im Menſchen dieſe Trias eine unauflösliche Einheit. Freilich in letzter Inſtanz; es iſt ein unerreichbares Ziel, aber doch ein Ziel, deſſen wir uns immer bewußt bleiben müſſen. Unſere Zeit, die Zeit der Contraſte, hat dieſes Bewußtſein vielfach getrübt, und es iſt dringende Pflicht, auf daſſelbe wieder hinzuarbeiten: denn nur getragen von demſelben werden die nothwendig bleibenden Einzelbeſtrebungen auf das Beſondere die rechte Wirkung haben; ohne daſſelbe drohen ſie den großen Organismus der Ideen und des Lebens zu zerſtören, wie ſie es leider ſchon zu ſehr gethan haben.

Aus dieſen Andeutungen folgt, daß wir von jeder

Kunst eine Einwirkung auf den sittlichen Menschen zu verlangen haben, und darum auch von dem Theater. Auch hier kommt die Geschichte unsern Auseinandersetzungen zu Hülfe. Denn sie zeigt, daß selten der Verfall der Kunst sowie die Blüthe derselben ohne verwandte Verhältnisse in andern Gebieten eintrat. Gesunkene Kunstzustände weisen zu allen Zeiten und bei allen Völkern auf einen Verfall der Sittlichkeit hin, und selbst das rein geistige Leben solcher Perioden wird, was auch im Einzelnen Großes hie und da hervorrage, wesentlicher Mängel nicht entbehren. Das lehrt uns die Geschichte nur zu deutlich, daß das Leben der Menschen eine große Einheit bildet, und wo ein oberflächlicher Blick Widersprüche zeigt, so liegt es eben nur an der Flüchtigkeit der Betrachtung.

Weisen wir diese beiden ersten Einflüsse des Theaters, als einer Kunstanstalt, zunächst in ihrer Eigenthümlichkeit nach. In beiden Beziehungen müssen wir dem Theater eine ganz vorzügliche Wirkungskraft zusprechen, ja wir möchten geradezu behaupten, daß es keine Aeußerung der Kunst giebt, welche sich ihm hierin an die Seite stellen könnte. Der Einfluß, welchen die bildende Kunst, Malerei und Skulptur, ausübt, ist schon von vornherein durch die Natur dieser Künste, dann aber auch durch ihre größere Abgeschlossenheit und Unzugänglichkeit, nicht wenig auch dadurch beschränkt, daß unsere Pädagogik so gar wenig

Gewicht auf Erweckung eines äſthetiſchen Sinnes und auf die Bildung eines ſolchen legt. Denn wie verſtändlich auch die Sprache der Malerei und Bildhauerkunſt für den ſei, der eine engere Beziehung zu dieſen Künſten in ſich entwickelt hat, der großen Menge geſtehen wir ein ſolches Verſtändniß gewiß nicht zu. Dieſe kommt zumeiſt über eine ſehr äußerliche Anſchauungsweiſe nicht hinaus und wird oft gerade durch unkünſtleriſche Effekte vorzugsweiſe gefeſſelt und angeregt. Es fehlt aber auch der Malerei und Bildhauerkunſt an einem hinreichenden Verhältniß zur Oeffentlichkeit; ihre vorzüglichſten Leiſtungen ziehen ſich in den Privatbeſitz zurück, und die monumentale Thätigkeit der Skulptur, welche freilich ausſchließlich ſich an die Oeffentlichkeit wendet, hat doch nicht das Vermögen, dieſen Mangel völlig zu erſetzen. Was aber ganz beſonders hier in Betracht kommt, und was zu lebhafter Klage veranlaßt, iſt der Fehler, den unſere Erziehung begeht, indem ſie ſo wenig, ja eigentlich Nichts für die Entwickelung des Kunſtſinnes, der mit der Nährung und Leitung des Formenſinnes beginnen muß, thut. Der äſthetiſche Geſichtspunkt, der gewiß aus der Pädagogik nicht zu verbannen, ſondern in dieſelbe einzuführen iſt, liegt dieſer zur Zeit noch in der Praxis ſehr fern. So lange aber dieß nicht geändert wird, iſt auch von der Wirkung öffentlicher Sammlung und Denkmale nur ſehr wenig zu erwarten.

Man könnte ſich hier vielleicht auf die Liebhaberei unſerer Zeit berufen, Bücher mit Bildern zu ſchmücken, die Illuſtrationswuth unſerer Tage als einen Beweis erhöhter Kunſtliebe und als ein Mittel zur Belebung des Kunſtſinnes anführen. Nun iſt zwar nicht zu leugnen, daß eine ſolche Wirkung dieſes Strebens wohl denkbar iſt, und daß ſie bei Manchen wirklich eintreten mag. Im Ganzen aber wäre man wohl im Irrthume, wenn man dieſe Mode unſerer Tage zu einer aus echter Liebe zur Kunſt hervorgehenden und auf Erziehung zur Kunſtliebe hinſtrebenden Richtung erheben wollte. Sie iſt vielmehr eine Conſequenz unſerer Aeußerlichkeitsſucht, welche ſich der Kunſt nicht aus der Anerkennung der ihr innwohnenden Fähigkeit, noch aus dem Bedürfniſſe, dieſe Fähigkeit zur Verwendung zu bringen, ſondern lediglich als eines äußeren Aufputzes bedient. Einzelne Beſtrebungen werden jedenfalls auszunehmen ſein, in der Mehrzahl aber ruht dieſe Verwendung der künſtleriſchen Zuthat auf materialiſtiſchem Grunde, und darum kann auch im Allgemeinen von einer tiefer gehenden erſprießlichen Wirkung nicht die Rede ſein.

In allen dieſen Beziehungen nun iſt das Theater von weit überlegener Macht. Denn es hat als Objekt vor Allem die Poeſie und die Muſik, die beiden zugänglichſten Künſte. Von dieſen iſt die letztere von einem ſo allgemeinen Verhältniß zu dem Menſchen, daß ſich faſt Niemand

auffinden läßt, der ihr ganz und gar abgeneigt wäre. Hier ist es die Unbestimmtheit des Mittels, des Tones, welche, indem sie die individuelle Empfindung völlig frei läßt, sich bei Jedem Eingang verschafft. Feinde der Musik überhaupt könnten höchstens die sein, denen eine solche Freiheit der inneren Stimmung unliebsam wäre, und wiederum ist, weil die Musik selbst diese Freiheit nicht zu beschränken vermag, eigentlich eine absolute Feindschaft gegen dieselbe gar nicht denkbar. Auf der anderen Seite ist das Mittel, dessen sich die Dichtung bedient, die Sprache, nicht nur das höchste, das überhaupt verwendbar ist, sondern auch das Jedem ausnahmslos zugänglichste. Dasjenige Gebiet der Poesie aber, welches dem Theater zustrebt und von diesem zur Verwirklichung gebracht wird, ist das höchste und inhaltreichste, das aus der Vereinigung der beiden andern Hauptgebiete entspringende. Sowie die dramatische Dichtung nur da zur Blüthe gelangen kann, wo die Bildungszustände schon eine bedeutende Höhe erreicht haben, also ein entwickeltes geistiges und sittliches Bewußtsein Voraussetzung der dramatischen Dichtung ist, so ist auch die Wirkung derselben auf den von solchem Bewußtsein getragenen Menschen eine geradezu nothwendige. Denn das Drama zeigt uns die Menschheit oder das Individuum im Kampfe mit den von ihm geschaffenen Conflicten, es dringt in die innersten Herzensgeheimnisse des Menschen ein, begnügt sich

aber nicht, dieſelbe als Empfindungen lyriſch heraustreten zu laſſen, noch auch einfach ſein Thun und Laſſen uns vorzuführen, ſondern es ſetzt Handlung und Geſinnung, Empfindung und That, Urſache und Wirkung mit einander in Verbindung, es entfaltet vor uns das äußere Leben auf der Grundlage des inneren. Im Drama treten die wichtigſten Fragen des Menſchenlebens lebendig vor unſere Seele, nicht bloß in Reflexion und Betrachtung, ſondern in wirkungsvollem Bilde. Darum hat am Drama nothwendigerweiſe Jeder Antheil, und dieſer Antheil ſteigert ſich mit der Höhe der Bildung des Einzelnen. Zu dieſem natürlichen Weſen der dramatiſchen Dichtung aber geſellt ſich die Art ihrer Verwirklichung durch das Theater. Denn der Menſch ſelbſt wird zum Mittel der Darſtellung, er iſt nicht mit Farbe auf Leinwand oder Stein gemalt, noch auch in Stein gehauen oder in Metall gegoſſen, er iſt nicht in der Ruhe erfaßt, wie ſehr auch der Ausdruck der leidenſchaftlichen Bewegung in ihr ausgedrückt ſei, er ſcheint ſich nicht bloß zu bewegen, ſondern er bewegt ſich wirklich. Die ganze Handlung des Dramas wird unmittelbar lebendig, wie ſie der Dichter ſich dachte; ſo wird ſie uns vorgeführt vom Anfange bis zum Ende. Die Mittel der Schauſpielkunſt kommen der Dichtung zu Hülfe und ſuchen dieſelbe nicht bloß zu verwirklichen, ſondern auch zu ergänzen, indem ſie weiter reichen, als die Dichtung

ſelbſt, welche ſo vieles Einzelne kaum anzudeuten vermag. Denn wie treffend auch der dramatiſche Dichter ſeine Worte als Ausdruck der Gedanken und Empfindungen der handelnden Perſonen gewählt habe, er vermag nicht jeden Uebergang in denſelben, wie er ſich in Geberde, Stellung und Ton kundgiebt, anzudeuten; er muß hier der Phantaſie ſeines Leſers, oder, was ihm lieber iſt, der Darſtellungskunſt des Schauſpielers die Ergänzung anheimgeben. Dieſem Verlangen aber entſpricht die Schauſpielkunſt auf das Vollſtändigſte: indem ſie ſich an die Dichtung hingiebt und ſich ihr unterordnet, kommt ſie ihr zugleich zu Hülfe und reicht über ſie, wenn auch nur durch ſie, hinaus. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß das die Wirkung erhöht. So erſcheint die an ſich wirkungsvollſte, ſich an jeden Menſchen wendende, Jeden berührende Gattung der Dichtkunſt, das Drama, auf dem Theater erſt in ſeiner ganzen Macht. Und aus demſelben Grunde kann es kein Kunſtinſtitut geben, das eine ſolche Einwirkungsfähigkeit beſitzt, wie eben das Theater. Hier handelt es ſich um die höchſten und tiefſten Intereſſen des Menſchen, und der Menſch ſelbſt iſt es, der mit den Worten der Dichtkunſt dem Zuſchauer dieſelben belebt und an's Herz legt. Dazu kommt endlich noch, wie wir ſchon oben ſagten, die Mitwirkung der andern Künſte: in dem Theater

treffen sie, unter dem vorherrschenden Einflusse der Poesie, wie in einem Brennpunkte zusammen.

Weiter aber ist es die öffentliche Stellung des Theaters, welche diese Wirkung wesentlich begünstigt. Man kann zwar sagen, diese Oeffentlichkeit sei nur eine bedingte, und für eine allgemein sich ausbreiten sollende Wirkung nicht ausreichende. Denn man verlange ja doch ein Eintrittsgeld, und zudem gestatte das Theater nur eine Theilnahme, so weit der Zuschauerraum reiche. So seien von vornherein die Unbemittelten ausgeschlossen, überhaupt aber nur eine geringe Zahl der an einem Orte Lebenden allabendlich in der Möglichkeit, jene Einwirkungen auf sich ausüben zu lassen. Darin seien Museen und Sammlungen, welche kein Eintritsgeld verlangen, im Vortheile. Nun aber folgt zunächst ja aus dem Wesen des Theaters durchaus nicht, daß es durch die Höhe der Geldforderung dem Aermeren verschlossen bleibe: das ist Sache seiner äußeren Verfassung, von der wir später zu reden haben werden. Wo das der Fall ist, daß hohe Eintrittspreise nur dem Wohlhabenden den Besuch des Theaters gestatten, da ist jedenfalls die wahre Bedeutung des Theaters nicht erkannt; doch wollen wir hier nicht vorausgreifen. Wir mögen aber ferner irgendwelches Institut betrachten, das eines bestimmten Raumes bedarf, — und welches bedürfte dessen nicht? — so wird der Theilnahme eine Schranke gesetzt

ſein. Und das thut auch wahrlich keinen Eintrag: wird in einer dem Bedürfniß angemeſſenen Weiſe geſorgt, ſo wird der Umſtand, daß dann und wann eine Anzahl Schauluſtiger ausgeſchloſſen wird, nichts zu bedeuten haben: das iſt ja auch bei andern Kunſtſammlungen derſelbe Fall. Was aber dieſe betrifft, haben wir ſchon oben erörtert, daß deren Wirkung auf den Beſuchenden eine bedeutend geringere ſein, und die Annahme iſt wohl ſicher gerechtfertigt, daß die Klaſſen, welche ſich aus Unvermögen vom Theater fernhalten, am allerwenigſten daran denken, den ihnen durch Malerei und Skulptur dargebotenen Erſatz zu ſuchen: dieſe Künſte ſetzen eben in einer gewiſſen Weiſe viel mehr, wenn auch in einer anderen weniger, voraus.

Wir haben es hier in dieſem allgemeinen Kapitel nicht mit zufälligen Erſcheinungen und mit lokalen Verhältniſſen zu thun. Im Allgemeinen aber bezeichnet ſich das Theater als ein öffentliches Inſtitut, wenn auch der Zutritt zu demſelben an äußerliche Bedingungen geknüpft iſt. Eine ſolche öffentliche Anſtalt aber, welche ſich faſt allabendlich den Bewohnern einer Stadt aufthut, welche ſie mehrere Stunden lang in Anſpruch nimmt, welche ſich zumeiſt nur vermöge dieſer Oeffentlichkeit zu erhalten vermag, muß jedenfalls große Einwirkungen auf die Menſchen ausüben können. Nachdem wir geſehen haben, daß im Weſen des Theaters ſolche Fähigkeit liegt, verſteht es ſich von ſelbſt,

daß dieſe Zugänglichkeit in Verbindung mit der Zeitdauer der Thätigkeit des Theaters, dieſe Wirkungen ſehr beträchtlich ſteigert: iſt alſo das Theater als Kunſtanſtalt befugt und verpflichtet, äſthetiſch und ſittlich zu bilden, ſo muß die Erfüllung dieſer Pflicht ihm durch die Oeffentlichkeit ſeiner Stellung weſentlich erleichtert werden.

Nicht zu überſehen iſt ferner, daß die Oeffentlichkeit des Theaters ſich in einer begünſtigten Lage befindet. Denn wie wir immer geneigt ſein mögen, an dem idealen Weſen der Kunſt und alſo auch des Theaters feſtzuhalten, wir dürfen denn doch auch nicht außer Acht laſſen, daß die Kunſt den höchſten Beſtrebungen der Menſchheit nicht bloß unmittelbar, ſtofflich zur Hülfe kommt, ſondern daß ſie auch mittelbar ihnen zuſtrebt, alſo in einer weniger oder doch ſcheinbar weniger ſtrengen Weiſe. Schon vermöge ihres formalen Theiles hat die Kunſt überall eine Beziehung zu dem Gefühle des Menſchen, und wirkt weſentlich durch dieſes. Sie wird zu einem Schmuck der Erde und will, daß ſich der Menſch ihrer freue. Darum kommt aber auch ihrer weniger unvermittelt und ſchroff ihn antretenden Wirkung wegen der Menſch ihr leichter, williger, rückhaltloſer entgegen. Manche, die ſich von einer Tugendlehre, wenn ſie einfach und ſchmucklos ihnen entgegengebracht wird, verdrießlich abwenden oder ſie nur halbwillig zulaſſen, fühlen ſich gar mächtig von einem Drama ange-

zogen, das dieſelbe Lehre ihnen, aber im Gewande der Dichtung, predigt. Es iſt nicht anders mit der Malerei: ein ſchönes bibliſches Bild feſſelt wohl Viele, die ſich gegen die bibliſche Erzählung ſelbſt ſonſt gleichgültig verhalten. Das iſt ganz natürlich, eben nur eine Folge der Mittel, durch welche die Kunſt ſpecifiſch wirkt, der Einfluß der ſchönen Form. Zum Theil freilich iſt hier neben dem Reize, der das Symboliſchbildliche hat, auch eine bequeme Oberflächlichkeit im Spiele, welche ſich mit dem Bilde oder Symbole begnügt und nicht zu dem eigentlichen Inhalte vordringt. Dieſe Wahrnehmung aber überhaupt kann nicht von der Kunſt überhaupt abwendig machen, ſondern nur eine Mahnung ſein, daß dieſelbe ſich ihres Kernes und Inhaltes bewußt bleibe. Wir für unſern beſondern Fall haben namentlich darauf hinzuweiſen, daß dem Theater die Neigung der Menſchen entgegenkömmt, und zwar meinen wir dabei durchaus nicht die Vergnügungsſucht unſerer Tage, ſondern einen tiefen wohlbegründeten Zug des Herzens, den Zug der Seele nach der Kunſt überhaupt. Dieſer tritt gerade dem Theater gegenüber mächtig hervor, weil hier theils ſich die einzelnen Künſte unter dem Vortritt der Poeſie verſchlingen, theils auch die in den einzelnen Künſten ſich geltend machenden ſpecifiſchen Anforderungen an das Verſtändniß der Technik zurücktreten. Zugleich

verbirgt ſich der ernſte und ſittliche Gehalt in der Dichtkunſt, welche das Wort zum Organe hat, nicht, und ſo quillt aus dem Theater auch dem innerſten Herzensbedürfniſſe Etwas entgegen, welches daſſelbe zu befriedigen verſpricht. Es iſt darum keine Neigung ſo wohl begründet, als die Liebe zum Theater, wenn dieſes ſeinem wahren Weſen treu bleibt: der innere und äußere Sinn des Menſchen findet hier Nahrung und Bildung. Daß aber dieſe im Herzen des Menſchen dem Theater entgegenkommende Neigung die Oeffentlichkeit deſſelben als wirkungsvoller bezeichnet, daß ſich die Bedeutung dieſer Erkenntniß weſentlich ſteigert, wenn wir ſehen, daß dieſe Neigung eine wohl berechtigte iſt, leuchtet von ſelbſt ein.

Es bleibt uns nun noch übrig zu fragen, *wie* ſich dieſe vom Theater verlangten Einwirkungen auf Sinn und Leben der Menſchen insbeſondere äußern ſollen; nach dem Gange der bisherigen Erörterungen aber iſt dieß jetzt mit ſehr kurzen Worten zu ſagen. Das Theater als ein nationales Kunſtinſtitut hat Theil zu nehmen an der äſthetiſchen Bildung der Nation, indem es durch die Dichtkunſt, Darſtellungskunſt, Muſik und alle die ſich zur Hülfe anreihenden Künſte zu einem Sinne für das wahrhaft Schöne erzieht. Es muß eine reine und edle Geſchmacksrichtung verbreiten und darum ſie ſelbſt uns an ſich zeigen. Weiter aber ſoll das Theater auch eine Schule zur Sittlichkeit

ſein, indem es ſich jeder unſittlichen Richtung in Dichtung und Kunſt verſchließt, die reine Kunſt pflegt und rein zur Erſcheinung bringt. Nicht bloß durch die Pflege der wahren Dichtkunſt, welche niemals einer im chriſtlichen Sinne ſittlichen Baſis entbehrt, wirkt es auf die Sittlichkeit der Zuſtände im Ganzen und Einzelnen hin, ſondern auch durch ſeine unmittelbaren Verhältniſſe ſelbſt. In ſolchem Sinne iſt es ein ſittliches, veredelndes, zum Schönen und Guten erziehendes, weil ihm ſich ſelbſt weihendes Kunſtinſtitut; in dieſem Sinne iſt es dann auch ein chriſtliches, d. h. mit den Forderungen des Chriſtenthums nicht im Widerſpruch ſtehendes, ſondern ſich an ihrer Erfüllung nach Kräften betheiligendes. Endlich aber iſt es national, indem es die Pflege nationaler Dichtung, Muſik und Kunſt als vorzügliche Pflicht betrachtet und ſich zwar dem guten Fremden nicht verſchließt, aber doch daſſelbe im Ganzen und Einzelnen allezeit hinter das Nationale zurückſteckt.

Das ſagt man, ſei eine unendliche, nie völlig zu löſende Aufgabe, das ſei ein ideales Inſtitut, nicht eines, wie es auf Erden beſtehen könne. Mag es wahr ſein, daß das Ziel nicht zu erreichen iſt, daß in der einen oder anderen Beziehung größere oder geringere Mängel ſtets übrig bleiben werden. Aber, wenn das Alles wahr iſt, ſchließt das aus, daß wir nach dem Guten ſtreben

ſollen? Wer alſo redet, macht es ſich freilich ſehr bequem, und ſchlägt ſich mit Hülfe des Menſchlichen und der dieſem anhaftenden Schwäche die Brücke zu allen Untugenden. Es kommt nur darauf an, daß man ernſthaft prüfe, in wie weit die äußere Erſcheinung in Harmonie mit der idealen Aufgabe zu bringen ſei, und niemals wird man finden, daß eine Annäherung ganz und gar unmöglich ſei. Findet man aber, daß die zeitliche äußere Erſcheinung ſich von dem Inhalte der Aufgabe geradezu abgewendet hat, daß ſie in einem offenen Widerſpruche mit derſelben ſteht, dann unterſuche man weiter, wie das Mißverhältniß ausgeglichen werden könne. Denn iſt es einmal der Fall, daß irgendwo in einem Lebensgebiete ein ſolcher Vorfall eingetreten iſt, daß ſich die urſprüngliche und allein gültige Bedeutung deſſelben verwiſcht hat, ſo iſt dabei gewiß nicht Beruhigung zu faſſen: ſonſt wird nicht bloß das einzelne Gebiet weiter und weiter verfallen und damit das verloren gehen, was daſſelbe an Nutzen gewähren könnte, ſondern es wird auch das ganze Leben darunter leiden. Wir werden einen ähnlichen Gang bei unſerer Aufgabe einzuhalten haben: denn nachdem wir in kurzem Umriſſe uns darüber verſtändigt, was vom Theater zu verlangen ſei, haben wir zunächſt die gegenwärtigen Zuſtände deſſelben zu betrachten, und an das von uns aufgeſtellte Bild des wahren Theaters vergleichend zu halten. Das

Reſultat dieſer Vergleichung wird dann das weitere Verfahren bedingen.

Zweites Kapitel.

Die Eintheilung der Theater.

Indem wir nun zu der Betrachtung der gegenwärtigen deutſchen Theaterzuſtände übergehen, betreten wir ein an Stoff ſo unermeßlich reiches Gebiet, daß von vornherein die Bitte um nachſichtige Beurtheilung ſtatthaft iſt, wenn trotz redlichen Fleißes und gründlicher Vorarbeiten hie und da ein Mangel oder eine Lücke übrig bleibt. Denn wollen wir ein deutliches Bild von dem gewinnen, was das deutſche Theater in unſerer Zeit iſt und leiſtet, ſo müſſen wir auf eine nicht geringe Reihe von Einzelbetrachtungen uns einlaſſen. Wir haben nach der äußeren Verfaſſung und der materiellen Exiſtenz der Bühnen zu fragen, nach ihrem Verhältniß zur dramatiſchen Literatur und Muſik, nach dem Stande der Schauſpielkunſt, nach der Lebensſtellung der ausübenden Künſtler, nach dem Zuſtande der Literatur ſelbſt, der Theilnahme des Publikums, der Stel-

lung der Kritik. Schon dieſes vorläufige Verzeichniß der zu behandelnden Kapitel reicht aus, die Reichhaltigkeit des Stoffes nachzuweiſen, und doch iſt dabei Manches unerwähnt geblieben, was beſſer der ſpäteren Entwicklung vorbehalten bleibt. Aber nur nach genauer Beleuchtung der einzelnen Theile werden wir im Stande ſein, ein Geſammturtheil zu fällen, welches einigen Anſpruch auf Gültigkeit hat.

Dieſem Zwecke nun entſpricht es nicht, wenn von dem Theater im Allgemeinen die Rede iſt. Die generelle Bezeichnung genügte, ſo lange es ſich um die Entwicklung ſeiner Bedeutung und Aufgabe handelte, da das ſich hiebei Ergebende auf alle äußeren Erſcheinungen, d. h. auf alle Theater, Anwendung leiden muß. Wollen wir nun die jetzigen Theaterzuſtände kennen lernen, ſo haben wir uns dem Inſtitute in ſeiner konkreten Erſcheinung zuzuwenden: wir gehen von dem Theater auf die Theater über. Hier fragt es ſich zunächſt, in welche Hauptgattungen dieſe zerfallen. Wie ſich das Theater hiſtoriſch entwickelt habe, das berührt uns hier weniger und bleibt darum billig dem Theaterhiſtoriker zur Erörterung anheimgegeben. Wer darüber ſich näher unterrichten will, der findet in Devrient's inhaltreicher Geſchichte des deutſchen Theaters und in dem trefflichen Buche von Alt (Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältniß hiſtoriſch dargeſtellt, Ber-

lin 1842) reiche Belehrung; auch ſind andere ſchätzenswerthe Beiträge zur Geſchichte des Theaters, namentlich mit Beziehung auf lokale und perſönliche Verhältniſſe nicht zu überſehen. Hier handelt es ſich zunächſt und vorzugsweiſe um das, was jetzt vorhanden iſt.

Gegenwärtig ſcheiden ſich unſere Theater in zwei große Hauptfamilien, in die ſtehenden und in die wandernden. Die erſtgenannten ſind ſolche, welche einer Stadt dauernd und ausſchließlich angehören und ſind darum in den größeren Städten, namentlich in den Reſidenzen der Landesfürſten zu ſuchen. Doch ergiebt ſich dadurch wieder ein anderer Eintheilungsgrund, daß manche größere Städte, welche keine Reſidenzen ſind, ihre eigenen ſtehenden Theater haben, kleinere Reſidenzen dagegen ohne ein ſtehendes, von dem Hofe erhaltenes oder doch unterſtütztes Theater ſind: dieſe zweite, zum Theil in die frühere Trennung eingreifende Eintheilung unterſcheidet zwiſchen Hof- und Stadttheatern. Aber es erleidet auch der Begriff des ſtehenden Theaters eine Modifikation dadurch, daß in vielen kleineren und Mittelſtädten die Bühne nur während der Wintermonate, an Badeorten wiederum bisweilen nur während der Sommermonate in Thätigkeit iſt. Gleichwohl müſſen wir dieſe unter jener Bezeichnung mit einbegreifen, weil dieſe Theater ſich doch für eine längere Zeit an einem beſtimmten Orte befinden und denſelben nicht während der Som-

mer- oder Winterſaiſon mit einem anderen vertauſchen, ſondern ſich in der Regel nach dem Schluſſe derſelben auflöſen.

Dieſen mehr oder minder ſtändigen Bühnen ſtehen die wandernden Theatergeſellſchaften gegenüber, welche einer größeren oder kleineren Reihe von Städten angehören, und zwar meiſt nicht nach einer fixirten Aufeinanderfolge, ſondern nach Belieben und Erfolg. Sie durchziehen das ganze Jahr hindurch das Gebiet, auf welches ihre Conceſſion lautet, verſchwinden, tauchen wieder auf, und ſind die Organe der dramatiſchen Kunſt für die kleineren Städte und Städtchen, welche ſich bis zu dem Beſitze eines eigenen Theaters nicht aufzuſchwingen vermögen.

Neben dieſem erſten Geſichtspunkte, dem des Ständigen oder willkührlichen Wanderns, macht ſich aber ein zweiter geltend, ein adminiſtrativ-finanzieller. In Beziehung hierauf ſind die Theater entweder ſolche, die von einer Stadt oder einem Hofe finanziell geſichert ſind, oder ſie ſind Unternehmungen der mit der Conceſſion betrauten Direktoren. Nur bei einem Theile der ſtändigen Bühnen geſellt ſich zu der lokalen Dauer ihrer Thätigkeit auch die adminiſtrativ-finanzielle Stabilität, und hier ſind es vorzugsweiſe die Hoftheater erſten und zweiten Ranges, welche nicht bloß einem Orte ausſchließlich angehören, ſondern auch der kaufmänniſchen Spekulation ſoweit entriſſen ſind,

daß sie nur die Aufgabe haben, die ihnen bewilligten Geldmittel durch die Einnahmen des Theaters zu vervollständigen. Alle anderen, und zwar nicht bloß die wandernden, sondern auch manche der lokal ständigen sind kaufmännische Unternehmungen und nur auf den Erfolg ihrer Thätigkeit angewiesen.

Wie in der Wirklichkeit die beiden eben erörterten unterscheidenden Gesichtspunkte so in einander greifen, daß eine strenge Durchführung beider nicht zu ermöglichen ist, so wird auch für unseren Zweck eine solche scharfe Scheidung nicht möglich sein. Gewiß aber ist, daß die größeren Hoftheater beide Principien in sich vereinigen, und darum wenden wir uns zunächst zu ihnen.

Sie sind es, welche den Höhepunkt unseres Theaters darstellen. Denn ihre äußere Existenz ist eine völlig gesicherte, nicht bloß von der Gunst des Publikums abhängige. Darum vermögen sie den ihnen angehörenden Künstlern eine sichere Lebensstellung zu gewähren, sie dauernd an sich zu fesseln. Damit aber üben sie eine natürliche Anziehungskraft auf alle bevorzugte Talente aus und bilden das Ziel der künstlerischen Laufbahn, auf welches Alle hinstreben. Diese entschieden bevorzugte Stellung der Hoftheater, namentlich der größeren, berechtigt zu der Annahme, daß sie die Bedeutung ihrer Aufgabe wohl erkannt haben und bemüht seien, dieselbe zu lösen.

Denn eine Reihe von Uebelſtänden, welche die andern Bühnen in dieſem Streben hindern, treten bei jenen zurück, und die vielleicht bei ihnen ſich ſpecifiſch entwickelnden Schwierigkeiten ſcheinen nicht groß genug, um jenen Vortheil zu paralyſieren. Fragt man nun, wie ſich die Wirklichkeit zu dieſer Annahme verhält, ſo iſt auf der einen Seite nicht zu leugnen, daß die Lichtſeiten unſeres Theaterweſens ſich bei dieſen Inſtituten am deutlichſten herausſtellen, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme. Ihnen gehören die vorzüglichſten Geſangs- und Darſtellungskräfte an, ſie ſind der Abhängigkeit vom Publikum wenigſtens zum Theil entriſſen und vor den finanziellen Kalamitäten, welche in jüngſter Zeit ſo häufig geworden ſind, im Ganzen bewahrt. Auf dieſe Weiſe ſind ſie im Stande, innerliche und äußerliche Mittel zu verwenden, wie ſie kleineren Bühnen nicht zu Gebote ſtehen. Dazu kommt der Umſtand, daß ſie ſich zumeiſt in Städten befinden, welche vermöge der Anweſenheit des Hofes, der vornehmen Klaſſen der Geſellſchaft, der höheren Beamtenkreiſe, auf einer höheren Stufe der Intelligenz ſtehen oder ſtehen ſollten. Das geiſtige Leben dieſer Städte tritt mit größeren Anforderungen auf und zieht ſelbſt das Widerſtrebende gewaltſam herauf.

So finden wir denn in dieſen größeren Kunſtanſtalten die Sammelplätze der erſten muſikaliſchen und dramatiſchen

Kräfte, und vermöge derſelben die Fähigkeit, die Werke der dramatiſchen Muſe wahrhaft künſtleriſch zu verwirklichen. Die Pflege der klaſſiſchen Dichtung muß hier ihren Mittelpunkt finden, und eben ſo wird auch die Weiterentwicklung unſeres Dramas ſich ganz beſonders an die Hoftheater anlehnen müſſen. Darin nun iſt jene Vorausſetzung von den Leiſtungen der Hoftheater gerechtfertigt, daß wir bei ihnen zumeiſt finanziell geordnete Zuſtände finden, daß wir ſie im Beſitze mehr oder minder ausgezeichneter Kräfte ſehen, und daß ſie durch dieſen Beſitz, durch ihre äußeren Mittel und durch ihre lokalen Vortheile begünſtigt, im Einzelnen ſehr Bedeutendes leiſten; es bietet ſich alſo unſeren Blicken eine lichtvollere Oberfläche dar, und einzelne Stellen zeigen ſogar ein intenſiveres Licht, das nicht bloß von dem Aeußeren ausgeht.

Auf der anderen Seite aber iſt ebenſowenig zu leugnen, daß bei den Hoftheatern auch die Schattenſeiten unſerer gegenwärtigen Theaterzuſtände ſich offenbaren, und es läßt ſich wohl ſagen, daß ſie auf gleich volle Weiſe ſich geltend machen. Lag die Lichtſeite auf der Oberfläche, in den äußeren Verhältniſſen, ſo iſt das Dunkel in dem Inneren, auf dem Grunde der Sache zu ſuchen. Freilich bleiben die Hoftheater dadurch im Vortheile, daß die Uebelſtände und Mißverhältniſſe, daß der Abfall und Verfall des Theaterweſens ſich auch bei den anderen Bühnen

zeigt, während bei ihnen die glänzende Außenseite Vieles verdeckt, Manches auch ſtützt und mildert. Sagen wir aber, daß die Hoftheater innerlich ſich vor Schaden und Verderbniß nicht bewahrt haben, ſo treffen wir ſchon hier auf den Kernpunkt der ganzen Betrachtung. Darüber haben wir zuerſt einige allgemeine Bemerkungen vorauszuſchicken.

Wenn wir den Beruf des Theaters auch als einen idealen bezeichneten, ſo ließ das doch nicht überſehen, daß das Ideale niemals in ſeiner ganzen Fülle und Reinheit zur Verwirklichung gelangt: der Weg der Realiſirung iſt jedesmal ein das Ideal abſchwächender und trübender. Es iſt aber weder das Verhältniß des Einzelnen noch der einzelnen Zeitperiode zum Idealen daſſelbe: darum iſt ſowohl während dieſer als im Verhältniß zu einer andern die Realiſirung des Idealen eine weſentlich verſchiedene. Bisweilen macht ſich eine ideale Richtung mit ſiegreicher Macht geltend, welche das ganze Leben durchdringt und ihm einen höheren Aufſchwung verleiht, bisweilen verſchwindet wieder der Idealismus, um einem unpoetiſchen Materialismus Platz zu machen. Zwar verſchwindet er nicht ſo gänzlich vom Schauplatze, daß er geradezu verloren wäre, aber er weicht doch ſo weit zurück, daß ſeine Wirkungen aufhören ſichtbar zu ſein. In einer ſolchen Lage befinden wir uns jetzt: der Materialismus hat ſich unſerer Zeit bemächtigt, und zwar in einer

Weiſe, wie ſie kaum irgend eine Zeitperiode der chriſtlichen Aera aufweiſen dürfte. Der Materialismus als das Princip der Aeußerlichkeit und Veräußerlichung in irdiſchen, als das Princip der Dieſſeitigkeit in höheren Dingen, hat ſein ſiegreiches Banner aufgepflanzt und regiert die Welt. Es kann hier nicht unſere Aufgabe ſein, den Beweis dafür zu liefern, aber wenn heut zu Tage irgend Etwas wahr iſt, ſo iſt es jene Behauptung, und wenn irgend eine allgemeine Erkenntniß Noth thut, ſo iſt es eben dieſe. Denn nur in ihr liegt die Möglichkeit der Umkehr, und ohne eine gründliche, totale Umkehr laufen wir Zuſtänden entgegen, die man wohl zu ahnen und zu fürchten, aber nicht im Voraus zu ſchildern vermag.

Iſt es aber wahr, daß der Materialismus unſere Zeit beherrſcht, ſo iſt es eben ſo wahr, daß wir dieſes Princip überall ſpüren können, daß in allen Einzelverhältniſſen ſich Einwirkungen deſſelben kund geben. Und dem iſt überall ſo, und in nicht geringem Maße bei dem Theater. Die materialiſtiſche Richtung deſſelben iſt der Krebsſchaden der Theaterverhältniſſe ſo gut wie aller anderen, namentlich der ſocialen Zuſtände. Es wird ſich alſo im Ganzen der Verfall unſeres gegenwärtigen Theaters als ein Abfall vom Idealismus oder ein Verſinken in den Materialismus bezeichnen, damit aber nichts anderes geſagt werden, als daß der allgemeine Fehler unſerer Zeit an dem Theater

nicht weniger, ja vielleicht noch mehr als anderswo zum Vorſchein kommt.

An dieſer allgemeinen Krankheit hat denn auch die zweite Gattung von Theatern, welche hier in Frage kommen, die zwar ſtehenden oder doch partiell und bedingt ſtändigen, aber auf Spekulation von einem einzelnen dazu Berechtigten unternommenen, ihren Antheil. Zugleich gehen ihnen die Vortheile der oben genannten Hoftheater oder auf Rechnung einer ſtädtiſchen Gemeinſchaft geführten ab. Daraus folgt jedoch nicht, daß ſie jeder Lichtſeite entbehrten: vielmehr haben wir ſchon oben angedeutet, daß ſich in einer Beziehung die größeren und ſicher fundirten Bühnen in der Regel nicht auszeichnen. Und das iſt gerade diejenige, in welcher wir die Lichtſeite dieſer zweiten Gattung von Bühnen erblicken: die rührige lebendige Thätigkeit. Denn das iſt die Eigenſchaft, welche den meiſten Hoftheatern vollſtändig mangelt. Dagegen vermögen freilich dieſe Bühnen zweiter Gattung nicht, inſofern der Unternehmer ſelten länger als 5—10 Jahre an der Spitze derſelben bleibt, eine nur einigermaßen genügende Sicherheit zu bieten, und ſind deßhalb außer Stande ihrem Perſonal die nöthige Stabilität zu geben. Die talentvolleren ſtrebſameren Kräfte werden ihnen von den bemittelteren und geſicherteren Bühnen in der Regel entzogen, ſo daß bei ihnen häufiger Wechſel eintritt. So darf denn von

vornherein hier kein zu großer Anſpruch an die künſtleriſche Befähigung der Mitglieder gemacht und darum auch von ihren Leiſtungen nicht zu viel erwartet werden. Der eigentliche Schwerpunkt des Unterſchiedes aber liegt in dem finanziellen Geſichtspunkte der Adminiſtration, indem die Unternehmer dieſer Theater, mögen ſie auch wirklich Etwas von Kunſtliebe beſitzen, auf kaufmänniſche Spekulation angewieſen ſind. Sie wollen nicht bloß die ihrer Leitung untergebenen Inſtitute erhalten, ſondern ſie wollen auch dabei einen äußerlichen Gewinn haben. Das wird ihnen aber Niemand verwehren noch verargen können, da ſie ja jedenfalls den Nachtheil ſchlimmerer Zeiten tragen müſſen: ſie arbeiten mit Kapital auf Kapital. Iſt nun aber ihr Erwerb nur durch die Theilnahme des Publikums bedingt, kommt ihnen nichts Anderes zu Hülfe, als die Tageseinnahme, ſo iſt es wenigſtens begreiflich, wenn ihr ganzes Streben darauf gerichtet iſt, das Publikum in das Theater zu ziehen: ſie werden den Geſchmack des Publikums als unumſtößlichen Richter erkennen und dieſem Geſchmacke zu begegnen, ihn zu belauſchen ſuchen. Daß hier eine von Grund aus materialiſtiſche Tendenz obwaltet, iſt Jedem ſichtbar; leider iſt nur auch zu geſtehen, daß dieſe materialiſtiſche Richtung hier von vornherein in dem Sachverhältniß liegt.

Wir werden erſt im Verlaufe unſerer Betrachtungen

auf das Specielle der Verhältniſſe eingehen können; hier ſchien es angemeſſen, zunächſt nur die Hauptgattungen der Bühnen zu bezeichnen und das ſpäter Durchzuführende anzudeuten. In dieſem Sinne wenden wir uns zu der dritten Gattung, zu den eigentlichen wandernden Theatern, von der großen vollſtändigen wohlausgerüſteten Geſellſchaft bis zu der kleinſten und miſerabelſten „Schmiere“ herab, wie der techniſche Ausdruck für dieſe vagabondirenden Kunſtinſtitute lautet. Es liegt auf der Hand, daß dieſe die geringſte materielle Sicherheit und darum auch die geringſte Befähigung beſitzen, den an das Theater zu ſtellenden Forderungen zu genügen. Hier können wir nun noch über das bei den vorigen Gattungen abgegebene Urtheil hinausgehen: hier haben wir es häufig mit Verhältniſſen zu thun, welchen jede Gemeinſchaft mit Kunſt und Idealität abgeht, mit Zuſtänden, wie ſie weder die Kunſt noch das Leben dulden ſollte. Einzelne wohlgeordnete, mäßigen Anſprüchen genügende, nicht alles Kunſtſinnes und aller Sitte baare Unternehmungen mögen wohl hie und da eine Ausnahme machen: im Ganzen haben wir es hier mit dem Proletariat der Kunſt, wenn überhaupt noch von Kunſt die Rede ſein kann, zu thun. Auch hier liegt der Materialismus, und zwar in roheſter Weiſe, offen zu Tage.

Die eben vorgeführte Eintheilung leitet von ſelbſt

darauf, zunächst die äußere Verfassung der Theater zum Gegenstande der Betrachtung zu machen. Hiezu bedarf es statistischer Kenntnisse, für welche erst in neuester Zeit genügende Vorarbeiten geboten worden sind. Ueberhaupt kann es als ein Verdienst der letzten Jahre betrachtet werden, daß sie der Statistik eine neue Bahn gebrochen haben, und diese Wissenschaft wird die ihr zu Theil gewordene Unterstützung jedenfalls reichlich vergelten. Freilich muß der Geist sinnvoller Betrachtung die Zahlenreihen beleben, und thut er dieß, wie es z. B. in den seit einiger Zeit erscheinenden der Leipziger Zeitung beigegebenen Beilagen des K. Sächs. statistischen Büreaus der Fall ist, so kann unmöglich der Gewinn ausbleiben. Für eine Statistik des deutschen Theaterwesens hat außer dem, was Theaterzeitungen und Theateralmanache bisher dafür gethan, in jüngster Zeit besonders K. Th. v. Küstner sowohl in seinem für die Theatergeschichte nicht unwichtigen Buche: Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin (Leipzig 1853) als auch in einer statistischen Zwecken besonders dienenden Schrift: Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik (Berlin 1855) sich mit Erfolg bemüht. Gleichwohl kann Alles nur als ein gemachter Anfang bezeichnet werden, der auf Fort- und Durchführung, auf Ausdehnung und Vervollständigung Anspruch hat. Denn theils fehlt noch zu

ſehr die Bemühung, durch die Zahlen zu beſtimmten Gedankenreſultaten zu gelangen, theils ſind eine ganze Reihe von Theatern bisher noch nicht berückſichtigt worden, namentlich die kleineren und die wandernden. Möchte eine bühnenkundige Feder, wie z. B. Küſtner's, ſich einmal an eine ausführlichere und vollſtändigere Statiſtik machen.

Die äußere Verfaſſung unſerer Theater hat zunächſt einen finanziellen Grund, indem ſie entweder eine äußere Unterſtützung genießen, oder ſich ſelbſt erhalten müſſen, zweitens einen adminiſtrativen, indem ſie entweder unter der Leitung eines Hofbeamten oder eines vom Hofe oder der Stadt angeſtellten artiſtiſchen Direktors ſtehen, oder von dem mit der Theaterconceſſion betrauten Unternehmer geleitet werden. In der Regel fällt das Vorhandenſein einer finanziellen Baſis mit dem Wegfalle der rein kaufmänniſchen Entrepriſe zuſammen, ſo daß meiſtens die Hoftheater unter einem verwaltenden, nicht pecuniär ſelbſt betheiligten, die Stadttheater unter einer für eigenen Gewinn arbeitenden Direktion ſtehen. Indeß iſt die Unabhängigkeit der erſtgenannten Inſtitute immer nur eine bedingte, da es ſich nicht um eine völlige Unterhaltung derſelben, ſondern nur um einen ihnen aus der Civilliſte oder dem ſtädtiſchen Budget zufallenden Zuſchuß handelt, welcher in der Regel feſt normiert iſt. Was den Theatern außerdem fehlt, um ihren Ausgabeetat zu decken, haben ſie durch

die Kaſſeneinnahmen zu erwerben. In welcher Weiſe aber ſie gegen die andern, welche nur auf ſich ſelbſt angewieſen ſind, ſich im Vortheile befinden, leuchtet von ſelbſt ein. Vielleicht meint der Eine oder Andere, daß es überhaupt ſich mit der Bedeutung des Theaters, mit der Wirkſamkeit, die man von ihm verlangt, nicht vertrage, daß dasſelbe nur gegen Eintrittsgeld zugänglich ſei. Man weiſt uns am Ende gar auf frühere Zeiten, auf die goldenen Tage helleniſcher Kunſt zurück und glaubt, nur in der Geſtalt des griechiſchen Theaters gelange daſſelbe zu dem, was es ſein ſolle; nur ſo werde es ein echtes, nationales, wirkungsvolles Inſtitut. Geſetzt aber auch, daß es ſich ſo verhielte, ſo wäre mit dieſer Reflexion Nichts gewonnen: denn jene alten Zeiten ſind nicht zurückzurufen. Aber es verhält ſich in der That ganz anders, d. h. das Theater der Griechen iſt eben mit unſerem modernen Theater durchaus nicht zu vergleichen; ein Eintrittsgeld (Theorikon) kannte es auch, wenn ſchon in der Perikleiſchen Zeit den ärmeren Bürgern daſſelbe vom Staate verabreicht wurde. Unſer gegenwärtiges Theater aber nimmt eine durchaus andere Stellung ein, als das griechiſche und römiſche und kann nicht nach jenen bemeſſen werden. Es iſt ſeinen eigenen Entwicklungsgang gegangen und durch dieſen zu der jetzigen Geſtalt geführt worden; deßhalb kann alſo kaum von einer Vergleichung, gewiß aber von keiner revo-

lutionären Umgeſtaltung die Rede ſein, welche dann noth-
wendigerweiſe alle die mitwirkenden Verhältniſſe der alten
Zeit unbeachtet laſſen müßte, da dieſe Niemand zurück-
rufen kann noch will. Zeigt aber ſchon die Geſchichte der
vorchriſtlichen Theater, daß der adminiſtrativ-finanzielle
Geſichtspunkt ſich aufdrängte, indem ſowohl von den Koſten
der Scenierung, Dekoration, der Theatergebäude, der
Schauſpieler und des Chores ſowie von beſtimmten Bei-
trägen der Zuſchauer die Rede iſt, ſo kann nun gar in
unſerer Zeit, da ſich das Theater zu einem dauernden
Inſtitute ausgebildet hat, welchem in Deutſchland viele
tauſend Mitglieder angehören, von einer ſolchen idealen
Reconſtruktion der äußeren Verfaſſung nicht wohl die Rede
ſein. Es iſt auch in der That der Kunſt nicht unwürdig,
daß ſie der materiellen Intereſſen mit gedenkt, ſofern dieſe
nur nicht maßgebend werden. War alſo ſchon in jenen
Tagen das Theorikon nicht ausgeſchloſſen, ſo kann es in
unſerer Zeit, bei vollſtändig veränderter Lage der Dinge,
auf keinen Fall entbehrt werden; es wäre dieß in der That
ſchon der äußerlichſten Rückſichten wegen unmöglich. Ein
Anderes aber iſt es, ob dem Theater damit gedient iſt,
daß es ſeine Eintrittsgelder in die Höhe ſchraubt, ſo daß
es der großen Menge des Volkes halb und halb unzu-
gänglich wird. Hier werden wir unbedingt verneinend
antworten müſſen und erklären, daß dieß dem Weſen des

Theaters geradezu entgegen ist, indem es aus einem nationalen Kunstinstitute eine Luxusanstalt für Wohlhabende wird. Wenn aber das Theater sich dadurch in seiner Oeffentlichkeit beeinträchtigt, daß es durch Erhöhung des Eintrittsgeldes einen großen Theil des Volkes von sich fern hält, so ist doch nicht anzunehmen, daß dieses Verfahren aus einem principiellen Irrthume über sein Wesen und seine Bedeutung entspringt, obwohl man heut zu Tage sich wohl zu solcher Annahme berechtigt halten dürfte. Jedenfalls ist dabei das materielle Interesse maßgebend gewesen, indem die größeren Bedürfnisse größere Einnahmen verlangten. Der heraufgeschraubte Zustand des modernen Lebens trieb auch die Theateretats auf eine Spitze, welche die Einnahmeverhältnisse der Bühnen in eine viel einflußreichere Stellung brachte. Das aber kann begreiflicherweise leicht der Sache schaden, weil damit die Unabhängigkeit der Administration gefährdet wird. Und insbesondere muß bei den Bühnen, welche auf sich selbst angewiesen sind — und das ist bei der großen Mehrzahl der Fall — leicht der materielle, der Kassenpunkt die andern überwiegen. Ehe wir auf diese Sachen näher eingehen, wird es nicht unerwünscht sein, die pekuniäre Lage einer Anzahl der bedeutenderen Bühnen kennen zu lernen, wobei wir uns an die Mittheilungen des Küstner'schen Taschenbuchs anlehnen.

Die K. K. Hoftheater in Wien, das Burgtheater und Kärnthnerthortheater beziehen einen Gesammtzuschuß von . . . . . 300000 fl. C.-M.
und gewähren eine Durchschnittseinnahme von . . . . . 385000 fl. C.-M.
so daß der Einnahmeetat . . . . 685000 fl. C.-M.
beträgt, welcher Summe der Ausgabeetat zu entsprechen hat; doch dürfte der oben verzeichnete Zuschuß nicht ausreichen. (Beide Theater gewähren ungefähr 600 Personen dauernde Beschäftigung und geben jährlich etwa 660 Vorstellungen.)

Das K. Hoftheater in Berlin erhält einen Zuschuß von . . . . . 140000 Thlr.
und erzielt eine Einnahme von . . . 220000 Thlr.
so daß die Gesammteinnahme sich auf . 360000 Thlr.
beläuft, wobei es gleichfalls fraglich ist, ob der Gesammtaufwand dadurch gedeckt ist.

Das K. Hoftheater in Dresden wird angegeben mit einer Einnahme von . . . . . 100000 Thlr.
und einem etatmäßigen Zuschuß von . . 70000 Thlr.
wovon 40000 Thlr. auf die Kapelle zu rechnen sind; in Summa . . . . . 170000 Thlr.
Es wird auch hier fraglich sein, ob außerordentliche Zuschüsse erforderlich sind oder nicht.

Das Hoftheater in München bezieht als Subvention . . . . . 156000 fl. rh. od. 89142$^{6}/_{7}$ Thlr.
und nimmt ein . 145000 fl. rh. od. 82857$^{1}/_{7}$ Thlr.
Summa 172000— Thlr.

Das Hoftheater in Hannover erhält incl. der Kapelle einen Zuschuß von . . . . . 73000 Thlr.
und nimmt an Kassengeldern ein . . . 50000 Thlr.
in Summa 123000 Thlr.

Das Hoftheater in Stuttgart ist angegeben mit einem Zuschuß von . . . 125000 fl. rh. = 71428$^{1}/_{7}$ Thlr.
und einer Einnahme
von . . . . . 55000 fl. rh. = 31428$^{4}/_{7}$ Thlr.
zusammen 180000 fl. rh. = 102856$^{5}/_{7}$ Thlr.

Das Hoftheater in Karlsruhe soll vorläufig beziehen
an Subvention . . . . . 100000 fl. = 57142$^{6}/_{7}$ Thlr.
an Einnahme . . . . . 50000 fl. = 28571$^{3}/_{7}$ Thlr.
in Summa 150000 fl. = 85714$^{2}/_{7}$ Thlr.

Das Hoftheater in Darmstadt soll beziehen:
an Zuschuß . . . . . 100000 fl. = 57142$^{6}/_{7}$ Thlr.
an Einnahme . . . . . 33000 fl. = 18857$^{1}/_{7}$ Thlr.
zusammen 133000 fl. = 76000— Thlr.

Das Hoftheater in Kassel bezieht als Zuschuß (einschließlich einer Ersparniß durch Verwendung des Garde-

musikcorps	42000 Thlr.
und nimmt ein	20000 Thlr.
Summa	62000 Thlr.

Das Hoftheater in Weimar soll beziehen:

an Zuschuß	44000 Thlr.
an Einnahme	12000 Thlr.
Summa	56000 Thlr.

Das Hoftheater in Schwerin ist angegeben mit einer

Subvention von	56000 Thlr.
und einer Einnahme von	21000 Thlr.
Summa	77000 Thlr.

Das Hoftheater in Braunschweig bezieht:

an Zuschuß	60500 Thlr.
durch Kasseneinnahme	29500 Thlr.
Summa	90000 Thlr.

wobei die Ausgaben für das französische Theater mit eingerechnet sind.

Das Hoftheater in Dessau bezieht:

an Zuschuß	32000 Thlr.
an Einnahme	8000 Thlr.
Summa	40000 Thlr.

Es ist dieß kein vollständiges Verzeichniß der deutschen Hoftheater, deren es 19 giebt, doch sind die gegebenen Notizen vollständig hinreichend, um die nöthigen Erörterungen anzuknüpfen. Denn überblicken wir die Einnahme- und Subven-

tionsetats der hier genannten 13 Hofbühnen, so ergiebt sich, daß bei allen ohne Ausnahme ein wesentlicher Theil der Einnahme in der Subvention liegt. Nur in den drei Städten Wien, Berlin und Dresden übersteigt die Kasseneinnahme den Betrag des Zuschusses, und gerade bei diesen Theatern ist es sehr zweifelhaft, ob die Administration mit den angegebenen Subventionen ausreicht. Schon in München sinkt die Kasseneinnahme unter die Subventionssumme herab, in Hannover erhält sie sich noch in dem Verhältniß von 2 : 3, in Karlsruhe und Kassel steht sie ungefähr wie 1 : 2, bei den andern Hoftheatern aber wie 1 : 3, sogar wie 1 : 4. Ohne zunächst auf alle Consequenzen dieses Verhältnisses einzugehen, bemerken wir nur, daß sich daraus schon die ungünstige Lage der nicht subvenirten Unternehmungen herausstellt. Denn offenbar entbehren sie einer Hülfe, welche keine nebensächliche Geltung hat, sondern den finanziellen Grundpfeiler der Existenz bildet. Die Bedürfnisse der Bühnen werden aber nicht so wesentlich verschieden sein, daß wir, wenn wir etwa Wien und Berlin ausnehmen, nicht durchgängig Parallelen zwischen den Hof- und Stadttheatern ziehen könnten. Zur Erweiterung des Gesichtskreises wird es darum verstattet sein, auch die Notizen über die Etats der Stadttheater, welche Herr v. Küstner in seinem Taschenbuche giebt, hier mitzu-

theilen. Ihre Zahl beträgt im Ganzen 79, doch beschränken wir uns hier auf die bedeutendsten.

Die vereinigten Theater in Hamburg (Stadt- und Thaliatheater) sollen eine jährliche Einnahme von 200000 Thaler (500000 Mark Cour.) erzielt haben. Es ruhen aber auf der Concession zum Stadttheater bedeutende Lasten, die wohl auf 12000 Thlr. anzuschlagen sind. Wie bekannt, haben sich die vereinigten Theater finanziell nicht halten können, und noch jetzt schwebt die Theaterfrage; denn es ist sehr zweifelhaft, ob jemals wieder ein Stadttheater in Hamburg unter den bisher von Seiten der Behörde gestellten Bedingungen zu Stande kommen wird.

Das Stadttheater in Leipzig wird gleichfalls ohne positive Unterstützung von einem concessionirten Direktor auf eigene Rechnung geführt und erfreut sich nur erst seit neuerer Zeit einiger Erleichterungen, indem man theils von der Erhebung des Miethzinses von 3000 Thalern abgesehen, theils die Preise für die Beleuchtung durch die städtische Gasanstalt herabgesetzt hat. Küstner, der durch genaue Kenntniß der Leipziger Theaterzustände — denn er war selbst längere Zeit Unternehmer des dortigen Theaters — wohl befähigt ist, die Einnahmeverhältnisse dieser Bühne zu übersehen, schlägt dieselbe auf 72000 Thlr. an.

Das Stadttheater in Frankfurt a. M. war schon bisher finanziell vor vielen städtischen Theatern bevorzugt, in-

dem dem Unternehmer im Jahre 1842 nicht nur das Theatergebäude ferner miethfrei überlassen, sondern auch eine Subvention von 13000 fl. rh. bewilligt worden war: ingleichen hatte der Senat dem Pensionsfond eine jährliche Unterstützung von 3000 fl. rh. gewährt. So hat sich denn der Ausgabeetat des dortigen Theaters bei einer Kasseneinnahme von ungefähr 150000 fl. rh. auf insgesammt 163000 fl. rh. = 93142 6/7 Thlr. gestellt. Dennoch ist auch dieses Institut in eine Krisis hineingerathen, die dahin geführt hat, daß eine Actiengesellschaft das Theater fortführt und einen Intendanten ernennt, für welche Stellung der bekannte Schauspieldichter R. Benedix gewonnen ist.

Das Hof- und Nationaltheater zu Mannheim, welches nur dem Namen nach Hoftheater ist, wird von einem Theatercomité, bestehend aus den angesehensten Einwohnern der Stadt, geleitet. Die Einnahmen dieser Bühne bestehen in einem Staatszuschuß von 8000 fl. rh., einer städtischen Zubuße von 31500 fl., und der verhältnißmäßig sehr hohen Kasseneinnahme von 60000 fl., zusammengenommen 99500 fl. = 56857 1/7 Thlr. Etwa trotzdem entstehenden Mehrbedarf deckt die Stadt. Dieses Theater dürfen wir unbedenklich als eines der wohlgeordnetsten Institute bezeichnen, indem hier durch die Munificenz der Einwohnerschaft das Bestehen der Bühne ehrenvoll gesichert, überhaupt der Gemeinsinn für die Erhaltung und

Blüthe der Kunstanstalt thätig ist und nicht, wie das in größeren und reicheren Städten der Fall ist, einem Privatunternehmen noch erschwerende Bedingungen stellt.

In Wiesbaden bestand bis zum Jahr 1848 ein Hoftheater; dieses wurde im genannten Jahre von dem Staate und der Stadt gemeinschaftlich übernommen, unter die Oberleitung eines Theatercomité's gestellt und die artistische Leitung einem technischen Direktor übertragen. Die Einnahmebezüge giebt Küstner in folgender Weise an:

aus der herzogl. Landessteuerkasse	20000 fl.
aus der Stadtkasse	11000 fl.
aus der herzogl. Hofkasse . .	2000 fl.
vom Spielpächter	5000 fl.
Kasseneinnahme	30000 fl.
zusammen	68000 fl.

wobei noch zu bemerken, daß das Haus sammt dem ganzen Inventare, die Beleuchtung und der Bedarf an Dekorationen frei gegeben ist. Auch dieses Theater ruht demnach auf einer sicheren Grundlage und fällt nicht der Privatspekulation anheim.

Das Stadttheater in Breslau ist einem Privatunternehmer gegen einen jährlichen Miethpreis von 1500 Thlr. und einen zweiten von 400 Thlr. für die zur Aufbewahrung von Dekorationen nöthigen Räumlichkeiten überlassen: die Direktion des Theaters hat außerdem sämmtliche Ab-

gaben für das Haus und den Betrieb, sowie die Versicherungsprämien zu zahlen, ohne irgendwelche Erleichterung oder Unterstützung zu genießen. Die Kasseneinnahme beläuft sich incl. der Abonnementsgelder auf circa 80000 Thlr.

Nicht besser ergeht es dem Stadttheater in Königsberg, welches gleichfalls einem Privatunternehmen überlassen ist, das sich zugleich auf die Städte Tilsit, Insterburg, Gumbinnen, Memel und Elbing erstreckt. Die dortige Direktion hat für jeden einzelnen Spielabend an den Actienverein in Königsberg 10 — 15 Thaler zu bezahlen, was im ganzen Jahre eine Abgabe von circa 3600 Thlr. beträgt: dazu kommen noch zwei halbe Einnahmen, welche als Armenbenefize abzugeben sind, sowie die Verpflichtung, die neu angeschafften Dekorationen dem Vereine als Eigenthum zu überlassen gegen das Recht der freien Benutzung der schon vorhandenen. Eine Subvention der Unternehmung findet nicht statt; die gesammten Kasseneinnahmen schlägt Herr v. Küstner auf 65000 Thlr. an.

Das Stadttheater in Köln, zuletzt mit dem dortigen Vaudevilletheater und dem zu Bonn unter einer Direktion vereinigt, gewährte eine Gesammteinnahme von circa 60000 Thaler; es hat aber die Direktion nicht nur einen Miethzins von 4200 Thlr., sondern auch 1400 Thlr. an die Armen allein in Köln abzugeben, also 5600 Thlr., wozu noch die durch die Benutzung des Theatergebäudes in

Bonn erwachsenden Unkosten kommen. Kein Wunder, wenn daher das Kölner Theaterwesen fortwährend bedrohlichen Schwankungen ausgesetzt gewesen ist.

Das Theater in Aachen erzielt eine Einnahme von ungefähr 30000 Thlr. und erhält für die vier Sommermonate Juni, Juli, August und September eine Unterstützung von 1200 Thlr. von Seiten der Stadt, sowie ihm auch noch einige Erleichterungen in Bezug auf das Orchester und den Theatermaschinisten gewährt sind; dagegen ist ein Miethzins von 600 Thlr. abzugeben und es müssen vier Benefizvorstellungen für die Armen gegeben werden. Mit dieser Bühne ist gegenwärtig das Theater zu Düsseldorf und Elberfeld unter einer Direktion vereinigt, jedoch so, daß die ausübenden Personale für beide Unternehmungen getrennt sind. Die beiden zuletzt genannten Städte geben eine Kasseneinnahme von circa 20000 Thlr., beanspruchen keinen Miethzins für die Theatergebäude, sondern nur einige Benefize für die Armen, das Orchester und die Benutzung der Inventare.

Das Stadttheater in Magdeburg ist eines der am schlechtesten bedachten, indem dort das sich in seinen Baulichkeiten durchaus nicht empfehlende Theater Privateigenthum ist: der Direktor hat für dieses im Winter benutzte Gebäude und das gleichfalls einem Privatmanne gehörende Sommertheater eine Miethe von 2400 Thlr. zu zahlen

und erfreut sich durchaus nicht irgendwelcher Unterstützung; die Einnahmen in beiden Theatern belaufen sich auf circa 40000 Thlr.

Das Stadttheater in Posen gewährte im Theaterjahre 1853—54 eine Einnahme von 36000 Thlr.; eine Subvention empfängt der Direktor nicht, sondern er hat für jede Vorstellung im Stadttheater 13 1/3 Thlr. abzugeben.

Unterstützung dagegen wird dem Stadttheater in Mainz zu Theil, indem das Theatergebäude sammt einer geräumigen Wohnung für den Direktor demselben überlassen, und die Gasbeleuchtung und Heizung des Hauses ihm frei gewährt wird; außerdem erhält er noch jährlich 500 Gulden zur Erhaltung des kostenfrei überlassenen Inventars und hat das Recht, die im Theater befindliche Restauration zu verpachten und drei Maskenbälle im Theater zu halten, sowie ihm endlich nicht unbeträchtliche allerlei sonstige Concurrenz ausschließende Privilegien zur Seite stehen. Diesen Vortheilen steht nur die Verpflichtung, zwei Armenbenefize zu geben, gegenüber. Die Einnahme des Theaters beläuft sich auf 45000 fl. = 25714 2/7 Thlr.

In Nürnberg, dessen Theater zugleich der Stadt Fürth angehört, findet der eigenthümliche Fall statt, daß der Unternehmer nicht bloß Miethzins für die Theaterräume, sondern auch für das Privilegium zahlen muß. Der jetzige Unternehmer hat dieses für eine Kaufsumme von 13500 fl.

und die Auszahlung einer jährlichen Rente von 500 fl. erworben, im Ganzen also, da die Rente noch 7 Jahre zu zahlen war, dafür 20500 fl. verausgabt. Daneben zahlt die Direktion in Nürnberg einen jährlichen Miethzins von 1100 fl. an den Magistrat, in Fürth für jede Vorstellung 8 fl. an den Actienverein; eine Subvention wird in keiner Weise gewährt. Die Einnahmen in beiden Städten belaufen sich auf 32000 fl. = 18285 5/7 Thlr.

Das Stadttheater in Würzburg, welches sieben und einen halben Monat spielt (vom 15. Sept. bis 30 Apr.), erzielt eine Einnahme von circa 30000 fl. = 17142 6/7 Thaler. Hier hat zwar der Unternehmer einen Pacht von 1500 fl. und zwei kostenfreie Benefize für die Armen abzugeben, aber er erhält dafür einen jährlichen Zuschuß von 2400 fl., freie Wohnung und freie Benutzung eines vollständigen Inventars; auch sind weitere Erleichterungen theils schon erfolgt, theils in Aussicht gestellt.

Herr v. Küstner führt in dem mehrfach erwähnten Taschenbuche für Theater-Statistik noch die Theater zu Riga, Pesth und Prag an, von denen hauptsächlich das erste sich namhafter Vortheile erfreut; in Pesth und Prag werden die Theater miethfrei überlassen, und in letzterer Stadt ist die Direktion durch Privilegien und durch Antheil an den Einnahmen öffentlicher Schaustellungen ꝛc. unterstützt. Die letzte Stelle in dem Buche nimmt das

Stadttheater zu Stettin ein, welches, obwohl neuere Notizen Küſtner's Angaben nicht zu Grunde lagen, noch heute zu den vorzugsweiſe belaſteten zu gehören ſcheint.

Zwar iſt die Reihe der deutſchen Stadttheater keineswegs erſchöpft, aber für unſern Zweck reichen die eben gegebenen Mittheilungen vollkommen aus; denn es würde, wenn auch das ſtatiſtiſche Material noch ſo ſehr anwüchſe, ſchwerlich etwas hinzukommen, was auf das Reſultat, das uns dieſe Notizen bieten, einen weſentlichen Einfluß hätte.

Denn es geht unleugbar aus ihnen hervor, daß nur in wenigen Fällen dem Theaterunternehmer eine wirkliche Unterſtützung zu Theil wird, hie und da kleine Erleichterungen eintreten, in vielen Fällen aber ſogar noch eine Belaſtung ſtattfindet. Läßt ſich daraus ſchließen, daß dieſe Unternehmungen fortwährende Schwankungen darbieten, ſo beſtätigt dieß die Erfahrung vollſtändig. Die Mehrzahl der Stadttheater wechſeln fortwährend mit ihren Direktionen, und es möchte als eine äußerſt ſeltene Ausnahme zu betrachten ſein, daß dieſelbe Direktion eine längere Reihe von Jahren in einer Stadt geblieben ſei. Meiſtens zwingen die pecuniären Verhältniſſe die Unternehmer, nach Ablauf des Pachtcontractes ſich entweder ganz von dem mühſamen und ſchwierigen Geſchäft zurückzuziehen, oder ſie haben wenigſtens die Ueberzeugung gewonnen, daß die Stadt, in der ſie ſich bisher befanden, nicht der Ort iſt,

an welchem ihr Streben einen lohnenden Erfolg zu gewärtigen hat. Glücklich sind sie dann noch, wenn sie nicht so weit schon das Ihrige eingebüßt haben, daß es überhaupt für sie unmöglich ist, an einem anderen Orte auf bessere Resultate hinzuarbeiten. Wir lesen ja fortwährend von Direktionsveränderungen, sehen die Theater in den Zeitungen ausgeboten, hören wohl auch von Concurs und gerichtlichem Verfahren: kurz, Alles zeigt, daß die Existenz der Stadttheater eine sehr wechselvolle, unsichere, gefährdete ist. Und wenn man vielleicht meinen sollte, nur die kleineren oder mittleren Städte seien der Schauplatz von Theaterkalamitäten, so würde man sich gewaltig irren: vielmehr sind die allergrößten Stadttheater solchen Zuständen ausgesetzt, wie das Beispiel Hamburgs, das doch eigentlich durchaus gesicherte Verhältnisse bieten könnte und müßte, nur zu deutlich zeigt. Sind aber Städte wie Hamburg, Frankfurt, Breslau, Leipzig, Köln nicht vor solchen Schwankungen gesichert, was sollen wir dann von den mittleren und kleineren erwarten? Es kann aber diese Wahrnehmung nicht auffallend scheinen, wenn man die äußerlichen Verhältnisse der zuerst genannten Hoftheater mit denen der Stadttheater vergleicht. Bei jenen ergab sich, daß der Haupttheil der Einnahmen zumeist in den Zuschüssen, der geringere in dem Kassengewinne bestand: ein Verhältniß, das, wie wir oben

ersahen, bis zu einem sehr beträchtlichen Unterschiede aufstieg. Diese Zuschüsse fallen nun bei den meisten städtischen Bühnen weg, und bei manchen treten sogar noch Belastungen ein: kann da ein anderes Resultat erwartet werden? Denn mag man auch zugeben, daß die Anforderungen an die Hoftheater andere, höhere seien, daß vielleicht sogar bei diesen eine geringere Erwerbsfähigkeit hie und da durch die Verhältnisse geboten sei, so stellt es sich doch als gewiß heraus, daß der Wegfall einzelner Ansprüche nicht das Aufgeben der übrigen bedingt. In Wahrheit werden heut zu Tage auch an die mittleren Theater nicht geringe Anforderungen gestellt, und bis zu einem gewissen Grade, d. h. bis dahin, daß sie den Charakter von Kunstinstituten gleichfalls zu wahren haben, sind diese sehr wohl berechtigt. Zugleich lehrt ein Blick auf die vorhandenen Zustände, daß da, wo die städtischen Theater sich einer Subvention erfreuen, die Verhältnisse weit geordneter, dauernder, zuverlässiger sind; also liegt wohl zu Tage, daß der Mangel einer gesicherten materiellen Basis die Existenz dieser Theater wesentlich bedroht.

Ueber die dritte Gattung von Bühnen, die eigentlichen Wandertheater, die concessionierten reisenden Gesellschaften, mangeln leider alle genügende statistische Notizen, obwohl es der Mühe werth wäre, einmal in die finanziellen Zustände dieser Bühnen genaueren Einblick zu

erhalten.*) Vielleicht würde das zuerſt dazu führen, daß man dieſem Unweſen, — denn als ſolches muß das Theaterweſen der Wandertruppen von jedem Standpunkte aus, von dem künſtleriſchen, adminiſtrativen und ſittlichen, entſchieden bezeichnet werden, — ernſtlich ſteuerte. Obſchon nun aber ein genauer Ausweis über deren Etatsverhältniſſe hier nicht gegeben werden kann, ſo liegt doch auf der Hand, daß bei ihnen die materielle Unſicherheit ihren Kulminationspunkt erreicht, den Höhepunkt, wo ſie zu dem reinen Proletariat führt. Da wir aber in einem beſonderen Abſchnitte über dieſe Wanderbühnen zu handeln haben werden, genügt hier die gegebene Andeutung, daß bei ihnen von einer finanziellen Ordnung in der Regel gar nicht die Rede ſein kann. Hier iſt Ordnung und Sicherheit Ausnahme, und jedenfalls zum Theil ein Werk des günſtigen Zufalls. In den Einrichtungen liegt Nichts, was einer Schwankung oder dem Ruin vorbeugen könnte.

Eine eigenthümliche Gattung von Bühnen endlich hat ſich in den letzten Jahren entwickelt und iſt ſo zu ſagen

---

*) Eine Theaterzeitung meldete jüngſt, daß die Zahl der reiſenden Geſellſchaften ſich auf 67 belaufe, von denen 20 finanziell gut geſtellt ſeien. Selbſt wenn — was wir glauben möchten — die Zahl 67 nicht zu niedrig gegriffen wäre, blieben dann immer noch 47 Schauſpielergeſellſchaften übrig, welche ſich notoriſch in unſicherer Lage befinden. Iſt das ſchon genug!

Mode geworden: das sind die Sommer- und Tivolitheater, die entweder selbständig während der Sommermonate erstehen und dann wieder verschwinden, oder auch als Filiale der städtischen Bühnen erscheinen, so daß ein Theil des an diesen engagirten Personals in den Tivolis oder Arenen auftritt. Diese Bühnen, welche um so beliebter geworden sind, je mehr sie rein materielle Beisätze haben — denn sie sind zugleich Eß-, Trink- und Rauchanstalten — fallen sehr oft mit den Wandertheatern zusammen, indem die reisenden Gesellschaften dergleichen Sommerbühnen aufschlagen und das Wanderpersonal die kleineren Tivolitheater zu ergänzen pflegt. Auch von diesen Theatern, dem modernen Auswuchse des Bühnenwesens, wird in einem besonderen Abschnitte die Rede sein müssen; in Bezug auf ihre materielle Existenz aber leuchtet wohl Jedem ein, daß sie den höchsten Höhepunkt der Unsicherheit darstellt, indem hier ein Hauptmoment für den günstigen Erfolg außerhalb jeder menschlichen Berechnung und Mitwirkung liegt, nemlich das Wetter.

Haben wir nun in dem Vorstehenden die verschiedenen Gattungen von Bühnen nach den beiden Hauptunterscheidungsgründen der Ständigkeit, bloß periodischer oder rein zufälliger Dauer einerseits, und der finanziellen Administration als gesicherte oder der Spekulation preißgegebene Unternehmungen andrerseits kennen lernen, so können wir nun zu der

Betrachtung der Theaterzuſtände ſelbſt übergehen. Vorher aber wird es gut ſein, die beiden zuletzt genannten Bühnengattungen, die Wandertheater und Tivolis einzeln zu betrachten, um dann zu denjenigen Bühnen überzugehen und bei ihnen ausſchließlich zu verbleiben, welche ſich nicht als hinter unſeren Kulturzuſtänden jämmerlich zurückgebliebene oder durch die materielle Hyperkultur als krankhafte Auswüchſe entſtandene Erſcheinungen kundgeben. Wir wollen erſt das beſeitigen, was eigentlich gar nicht zum Theater gehört oder wenigſtens nicht dazu gerechnet werden ſollte.

Drittes Kapitel.

Die Wanderbühnen.

Der Gegenſtand, welchem dieſer Abſchnitt gewidmet iſt, ſcheint Manchem vielleicht weder wichtig noch anziehend, und dennoch iſt er Beides in hohem Grade, und ſo ſehr, daß wir ihn geradezu für den wichtigſten und anziehendſten aus der ganzen Reihe der beim Theater in Frage kommenden erklären müſſen. Freilich iſt es ein Gebiet, das den Beinamen des Anziehenden nicht in dem gewöhnlichen Sinne beanſpruchen kann; denn Freude iſt es allerdings nicht, die der Betrachtende empfinden kann, da ſie ihm in dieſen Regionen entweder gar nicht oder in der zwei-

deutigsten Gestalt entgegenkömmt. Aber anziehend muß die Beleuchtung desselben sein, weil es sich um Verhältnisse, Zustände, um Einflüsse und Wirkungen der bedauerlichsten und bedenklichsten Art handelt, anziehend, insofern diese unsere Aufmerksamkeit in weit höherem Grade spannen, als die Regionen des Theaterlebens, in welchen das Licht den Schatten überwiegt oder doch überwiegen kann. Hier haben wir es mit der Nachtseite der Theater zu thun, wo das Dunkel so dicht ist, daß kaum je ein Strahl hellen Lichtes dasselbe durchdringt, wo sich kein Ausweg zeigen will, um dem Schatten zu entfliehen. Darum möchten wir auch diejenigen unserer Leser, welche nicht wie wir von vornherein von der hohen Wichtigkeit der Sache und dem guten Rechte, eine ungetheilte Aufmerksamkeit für sie in Anspruch zu nehmen, überzeugt sind, bitten, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen. Hoffentlich gelingt es uns, sie für unsere Ansicht zu gewinnen, hoffentlich finden endlich Zustände eine gebührende Würdigung und Beseitigung, welche längst als unerträglich hätten erkannt werden müssen. Zugleich werden diese Blätter zum Anwalt für nicht wenige unserer Mitmenschen, welche jetzt bei diesen reisenden Truppen in Armuth verkommen; und glücklich sind sie noch zu nennen, wenn ihr Elend ein äußerliches bleibt, wenn sich nicht zu der schwankendsten aller Existenzen noch der sittliche Verfall hinzugesellt.

Die Wanderbühnen sind es also, welche wir jetzt näher ins Auge zu fassen haben werden.

Welche Bühnen wir unter dieser Bezeichnung verstehen, das haben wir schon früher auseinandergesetzt: es sind alle diejenigen, welche nicht einem bestimmten Orte ausschließlich oder auf längere Dauer angehören, sondern ihre Wirksamkeit auf mehrere Städte vertheilen. Es versteht sich von selbst, daß Hoftheater, welche bisweilen in andern Städten spielen, wie etwa das Berliner, welches in Charlottenburg und Potsdam dann und wann Vorstellungen gegeben hat und giebt, oder die, wie das Coburger, auf eine gewisse Zeit in eine andere Stadt übersiedeln, deßhalb nicht zu den hier in Frage kommenden Instituten gerechnet werden können. Denn bei ihnen ist das Seßhafte, das Dauerhafte durch solche Ausnahmsverhältnisse oder regelmäßige Translokationen durchaus nicht berührt. Auch können diejenigen Stadttheater hier nicht in Betracht kommen, welche entweder kontraktlich mehreren Städten zugleich angehören, so daß jede derselben nur einen Theil des Jahres ein Theater hat, oder von einem festen Mittelpunkte aus zu passender Zeit in kleineren Nachbarstädten Vorstellungen geben. Denn wie dort, so bleibt auch hier das Feste und Ständige der Verhältnisse vorwiegend, und es kann sogar nicht geleugnet werden, daß dieser Grad von Beweglichkeit einer Bühne innerlich und äußerlich zum

Vortheile gereichen kann; eine etwa zu bewirkende Reform des deutschen Bühnenwesens wird dergleichen größere Theaterbezirke überall da anlegen müssen, wo es nicht unzweifelhaft feststeht, daß die einzelne Stadt einen Theateretat selbständig aufzubringen, d. h. durch Kasseneinnahmen zu decken vermag. Die Wanderbühnen, welchen dieser Abschnitt gilt, sind diejenigen reisenden Gesellschaften, welche sich auf einen größeren Bezirk, für welchen sie concessionsberechtigt sind, so vertheilen, daß sie die einzelnen Städte und Flecken desselben Jahr aus Jahr ein durchziehen, bald hier, bald da verweilen, selten länger als 6 bis 8 Wochen, in der Regel so lange, als die Kasseneinnahme nicht gar zu karg ist. Diese in der Theaterwelt unter den schmeichelhaften Namen „Schmieren" und „Meerschweinchen" bekannten Theatergesellschaften wollen wir als die specifischen Wanderbühnen bezeichnen.

Es möchte wenig Punkte in unserm öffentlichen Leben geben, welche in solchem Grade Anspruch auf eine ernstere Betrachtung und würdigere Behandlung haben, wie diese Ausläufer unseres modernen Theaterwesens; zugleich dürften sich wenige Lebensgebiete finden, welche gerade von denen so ganz und gar übersehen oder wenigstens unrichtig angesehen werden, welche sich verpflichtet fühlen sollten, ihre Blicke auf diesen Punkt zu richten. Gleichwohl ist es leicht erklärlich, weßhalb Zustände der richtigen Be-

leuchtung, und indem dieſe mangelt, der Beſſerung und Aufhülfe entbehren, die ſich für Jeden, der mit leidlich gutem Willen und halbweg ernſtem Sinne dieſelben betrachtet, als äußerſt bedenkliche und der Abhülfe dringend bedürftige auf den erſten Blick darſtellen. Das gilt wie von vielen Angelegenheiten und Verhältniſſen insbeſondere des ſocialen Lebens, ſo auch von den Wanderbühnen. Die einſeitige und völlig ungenügende Stellung, welche der Staat, oder allgemeiner geſagt die Behörde gegenüber denſelben einnimmt, reicht bis über einige Konceſſionsbedingungen und über eine polizeiliche Aufſicht nicht hinaus: die öffentliche Meinung aber hat am ſeltenſten Gelegenheit, ſich in der Tagesliteratur über dieſe Theater zu äußern, da ſie zumeiſt an Orten ſich befinden, die ſich im äußerſten Falle bis zu einem Intelligenzblatt, was oft ſo viel heißt als ein Blatt ohne Intelligenz, erheben. Wenn aber je einmal die künſtleriſchen Leiſtungen einer Wandertruppe in einem Lokalblatte zur Beſprechung kommen, ſo geſchieht dieß meiſt nur, um das Publikum anzulocken: die literariſchen Kräfte, welche ſich als Zugpflaſter benutzen laſſen, haben entweder nicht die Abſicht, oder nicht die Fähigkeit, ſich ernſter auf die Sache einzulaſſen. So verirrt ſich nur dann und wann einmal ein ernſteres Wort in die Zeitungen und Journale: leider werden nur Kundgebungen der periodiſchen Preſſe nicht genügend

beachtet. In einem längeren Artikel hat ſich z. B. in jüngſter Zeit Hermann v. Bequignolles in der Leipziger allgemeinen Theaterchronik ausgeſprochen und manches recht Treffende über die Sache geſagt, ſo daß es faſt bedauerlich erſcheint, daß der Aufſatz nicht einem größeren Publikum und in ſelbſtändiger Haltung dargeboten iſt: das würde den Verfaſſer zu einem Abſchliff und Ausbau ſeines Verſuches von ſelbſt geführt haben. So iſt denn leider wahr, daß die Kenntniß dieſes Theatergebietes eine höchſt unvollkommene und ungenügende iſt: faſt die Mehrzahl lernt daſſelbe nur aus Romanen kennen, wo dem geſchilderten Wanderleben in der Regel ein poetiſcher Reiz angedichtet oder eine ſtarke materialiſtiſch-ſinnliche Färbung verliehen iſt. Der Leſende hat dann das müheloſe Geſchäft, ſich herauszuſuchen, was der Wirklichkeit treu nachgeſchildert und was bloß erdichtet iſt, und es iſt jedenfalls am bequemſten, das poetiſche ideale Treiben für das Abbild der Wirklichkeit, und den wüſten Sinnengenuß, gepaart mit Noth und Sorge, für eitel erlogene Dinge zu halten. Das möge aber Jeder nach ſeinem Belieben thun, es bleibt doch immer gewiß, daß eine genauere Kenntniß dieſer Theaterzuſtände und eine ernſtere Würdigung derſelben ſelten gefunden wird.

Ueber die Entſtehung dieſer reiſenden Schauſpielergeſellſchaften werden wir nicht viel zu ſagen haben: im

Ganzen weisen sie auf die deutschen Theaterzustände des vorigen Jahrhunderts zurück. Herumziehende Komödianten gab es schon frühzeitig in Deutschland, es finden sich dergleichen schon im 15. und 16. Jahrhundert erwähnt. Doch können jene Zeiten noch nicht von einem Theater als ausgebildetem Kunstinstitute reden, und darum auch nicht von Schauspielern, die als Künstler bezeichnet werden könnten. In dieser Beziehung beginnt erst im 18. Jahrhunderte, und zwar von und zu Lessings Zeit der Aufschwung, zunächst aber auch nur in dem gesellschaftlichen Wanderleben der Schauspielertruppen. Diese dehnten sich in damaliger Zeit über weit größere Ländergebiete aus, was durch die bei weitem geringere Zahl derselben zu erklären ist. Als nun aber die größeren dieser Wandertruppen seßhaft wurden und sich die Höfe und größeren Städte des Theaters annahmen, indem sie stehende Bühnen gründeten, änderte sich der ganze Zustand des Theaterwesens. Nun trat natürlicherweise der Begriff der „reisenden Gesellschaft“ erst in einem schroffen Gegensatze gegen jene dauer- und seßhaft gewordenen Bühnen auf. Zu den letzteren wendete sich der bessere, talentvollere, strebsamere Theil der Schauspieler, an sie schloß sich die Literatur in Produktion und Kritik an, wenigstens soweit es überhaupt zu einem Anschlusse kam, und die ersteren, welche an der Unstätigkeit der früheren Theaterverhältnisse festhielten,

büßten nicht nur alle bevorzugten künſtleriſchen Kräfte ſo wie den Zuſammenhang mit Dichtung und Kritik ein, ſondern wurden auch dadurch, daß in den beßten, größten, den ſicherſten Gewinn verſprechenden Städten die ſtehenden Bühnen ſich feſtſetzten, um ihren bisherigen Erwerb gebracht. Es war durchaus nothwendig und für eine würdige Entwickelung des deutſchen Theaters unvermeidlich, daß dieſer Umſchwung vom Wandernden und Unſicheren zum Seßhaften und Dauernden erfolgte, daß die Theater als geordnete und geſicherte Inſtitute aufzutreten verſuchten, aber der Umſchwung hätte mehr Rückſicht auf das Zurückbleibende nehmen ſollen. Da indeſſen nicht zu leugnen iſt, daß die Geſchichte der ſtehenden Theater noch kein hohes Alter hat, daß ihre Zahl noch eine ſchwankende, bald zu- bald abnehmende, daß überhaupt die Theaterorganiſation füglich nur als eine proviſoriſche zu betrachten iſt: ſo iſt auch für die bei der Fortentwickelung zurückgebliebenen Wandertheater noch keineswegs die Hoffnung aufzugeben, eine definitive oder wenigſtens weiter ausgreifende Organiſation des Theaters werde ihnen ihr wohlbegründetes Recht angedeihen laſſen. Ein anderes Recht aber möchten wir ihnen nicht zuſprechen, als dieſes, als den Anſpruch auf Nachholung des bei ihnen Verſäumten; im Gegentheile würden wir ihnen das Recht, in ihrer gegenwärtigen Weiſe fortzubeſtehen, auf das Entſchiedenſte

bestreiten. Denn die Wanderbühnen sind nicht bloß die Schattenseite, sondern sie sind, um deutlicher zu reden, der Schandfleck des deutschen Theaters, sie sind einer der faulsten Flecke in unserem ganzen gegenwärtigen Kulturleben, sie müssen entweder in eine andere Lage und Gestalt gebracht, oder aufgegeben werden. Um diese Behauptungen zu beweisen, wenden wir uns den Verhältnissen dieser Theater, wie sie in materieller, künstlerischer und sittlicher Beziehung uns entgegentreten, zu.

Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, daß die pekuniäre Basis dieser Unternehmungen eine durchaus ungesicherte sei: es ist dieß leicht als durch das ganze Verhältniß nothwendig gegeben nachzuweisen. Denn seitdem sich die stehenden Theater gebildet haben, und seitdem in diesen Instituten das Spekulationsprincip, d. h. die Uebernahme der Bühne durch einen Unternehmer, zur Geltung kam, haben sich fast alle größeren Städte in den Besitz eines eigenen Theaters zu setzen gewußt. Theils schmeichelte ein solcher Besitz den Bewohnern und der leitenden Kommunalbehörde, theils suchte die Spekulationslust der Theaterunternehmer jede Stadt auf, deren Einwohnerzahl und finanzielle Verhältnisse eine leidliche Einnahme versprachen. Dieses Bestreben, ein Theater zu haben, und die Begierde, eine Direktion zu führen, haben es sogar dahin gebracht, daß die Kräfte mancher Städte

entſchieden überſchätzt wurden. Eine Zeit lang gab es zu viel ſtehende Theater, aber wie oft hörte man auch von dem Wechſel der Direktion in Folge pekuniärer Verluſte! Die retrograde Bewegung in dieſer Beziehung dauert noch heute fort, und die hier gemachte Erfahrung hätte hingereicht, um durch eingreifende Reformen die deutſchen Theaterzuſtände ordnen zu lernen. Jedenfalls aber hat das Ueberhandnehmen der ſtehenden Theater, das im Allgemeinen als ein Fortſchritt in der Theatergeſchichte anerkannt werden muß, den zurückbleibenden ambulanten Bühnen die beſten Einnahmequellen entzogen. Ihre finanzielle Baſis war von vornherein untergraben, als ſie bei den größeren und wohlhabenderen Städten vorbeiziehen mußten. Sie blieben und bleiben auf die kleineren und mittleren Städte angewieſen, welche ſelbſt einen kleineren Theateretat nicht während des ganzen Jahres oder während der Wintermonate durch die Kaſſeneinnahmen zu decken vermögen. Es hat nun zwar den Anſchein, als liege in dieſem wechſelnden Aufenthalte ein nicht unbedeutender Vortheil; denn — ſo ſagt man — Theaterluſtige giebt es überall, und wenn zehn Monate im Jahre kein Theater iſt, ſo iſt der Andrang des Publikums während der zwei Monate, in welchen eine Wandertruppe ihre Bühne in dem Städtchen aufſchlägt, deſto größer. Das iſt aber theils nur ſcheinbar, theils nur bis zu einem gewiſſen

Grade wahr. Denn mit der Theaterluſt geht es wie mit andern menſchlichen Neigungen: ſie werden durch die Anregung, die ihnen zu Theil wird, geweckt und durch die ihnen gewährte Nahrung wach erhalten. Wo ſich ſelten ein Theater hinverirrt, wird in der Regel auch das Verlangen nach einem ſolchen nicht ſehr laut werden, und Direktionen dürften oft ſich gewaltig verrechnen, wenn ſie gerade deßhalb, weil dieſe oder jene Stadt mehrere Jahre keine Bühne bei ſich geſehen, auf eine beſonders ſtarke Einnahme rechnen wollten. Das Erholungsleben der kleinen Städte nimmt zumeiſt eine ſehr beſtimmte Geſtalt an und erlangt darin eine Feſtigkeit und Regelmäßigkeit, wie ſie die großen Städte nicht kennen oder wenigſtens wegen der Menge der Bewohner und der Mannigfaltigkeit der Vergnügungsörter nicht erkennen laſſen. Es fehlt dem Kleinſtädter nicht an Erholung, vielmehr geht es bei ihm meiſtens gar flott ins Wirthshaus und in die verſchiedenen Klubbs, und an wohlgedeckten Tiſchen mangelt es in kleinen Städten am allerwenigſten. Aber es ſetzt ſich das Philiſterthum in dem Vergnügungsweſen feſt und erzeugt eine ziemliche Abneigung gegen irgendwelche Störung der Gewohnheit. Das erſchwert bei einem nicht geringen Theile der Kleinſtädter den Beſuch des Theaters. Dazu kommt aber, daß überall das Publikum eines Theaters nicht aus denſelben immer wiederkehrenden Perſonen beſtehen darf: es muß mehr,

viel mehr Theaterbesucher geben, als der Theaterraum faßt. In den größeren Städten ist der fortwährende Wechsel des Publikums leicht möglich, so daß, eine Anzahl stehender Gäste ausgenommen, die Zuschauer jeden Abend in einer Woche andere sind: in kleineren Städten ist das schon anders. Da pflegt es darauf anzukommen, daß die wohlhabenderen Beamten- und Bürgerfamilien recht oft kommen; die Reihe trifft die einzelnen viel häufiger. Das führt in der Regel dazu, daß die ersten Vorstellungen überfüllt sind, und daß dann allmählich das Haus oder der Saal verödet. Wiederholungen gegebener Stücke werden dadurch erschwert und es wird dem Repertoire eine Mannigfaltigkeit zugemuthet, unter welcher selbst der Grad von Tüchtigkeit der Ausführung, der hier zu fordern wäre, leiden muß. Das wirkt wieder störend auf die Einnahme, und so haben wir sehr häufig schon nach vierzehn Tagen das Bild des finanziellen Verfalls vor uns. Gesetzt aber auch, diese Bemerkungen, welche nicht auf Abstraktionen, sondern auf Beobachtung beruhen, träfen nicht überall zu, so sind noch andere Umstände zu beachten, welche die Existenz der Wandertheater gefährden. Wir dürfen nemlich nicht übersehen, daß sich die Physiognomie unserer kleinen Städte in den letzten 20 Jahren gewaltig verändert hat, und zwar besonders durch den Umschwung in den Verkehrsanstalten. Früher, als nur die Postkutschen

und Stellwagen die Verbindung der kleineren Städte mit den in der Nähe gelegenen größeren herstellten, war das Leben in jenen weit isolirter, origineller, naiver: da mochte es wohl Leute in ihren Mauern geben, welche weder eine größere Stadt noch ein großes Theater je gesehen hatten. Man lebte in einer glücklichen Abgeschiedenheit von der Kultur der großen Städte, hielt sich frei von den Bedürfnissen und Ansprüchen derselben, und war in seinem Kleinstädterbewußtsein eben so froh wie, wenigstens in gewissen Beziehungen, genügsam. Da hatte auch das wandernde Theater ein leichteres Spiel: die Mehrzahl begnügte sich gern damit, wenn man auch einmal bei Gelegenheit einer der ewig denkwürdigen Reisen nach der Residenz ein großes Theater gesehen und besucht hatte; noch Andere hatten wohl überhaupt eine Bühne von größerem Umfange und in glänzenderer Ausstattung niemals zu sehen bekommen. Seitdem aber die Eisenbahnen Deutschland in allen Richtungen durchschnitten haben, seitdem auf diese Weise Entfernungen, welche früher groß erschienen, fast nicht mehr bestehen, hat sich für die Mehrzahl der kleineren Orte das Alles gänzlich geändert. Eine andere Lebensanschauung ist eingezogen, andere Gesichtskreise haben sich eröffnet, zugleich aber auch andere Ansprüche und Bedürfnisse eingefunden. Schon jetzt wird man nicht viele Mittelstädte finden, die nicht an irgend eine Eisenbahnlinie sich anlehnen oder die-

ſelbe leicht erreichen können, und da, wo dem Verkehr noch nicht die Flügel des 19. Jahrhunderts gewachſen ſind, wird, wenn einigermaßen die betreffende Gegend durch Wohlhabenheit, merkantiliſche, induſtrielle, landwirthſchaftliche Thätigkeit, oder auch wohl durch den grellen Gegenſatz davon Beachtung verdient, ſicher daran gedacht, Eiſenbahnverbindungen baldigſt herzuſtellen. Es iſt hier nicht am Orte, auf die Wirkungen hinzuweiſen, welche von den veränderten Verkehrsverhältniſſen ausgegangen ſind, ſo anziehend dieſe Aufgabe auch wäre: wir würden von vielen und großen Vortheilen, aber auch von nicht unbeträchtlichen Nachtheilen zu reden haben. Jedenfalls aber iſt dieſe Umgeſtaltung den in dieſem Abſchnitte behandelten Theatern nicht zu Gute gekommen. Jetzt weiß man auch in der kleinſten Provinzialſtadt, was die größeren Bühnen bieten: die meiſten ihrer Bewohner haben in Reſidenzen und Handelsſtädten, oder wenigſtens in einer Provinzialhauptſtadt die Theater beſucht, die ganze Anſchauung der Kleinſtädter iſt großſtädtiſcher geworden. Das verkümmert die naive Freude an dem, was die Wanderbühnen, wenn ſie ſich die größte Mühe geben und ſonſt ohne allen Tadel ſind, bieten können; man vergleicht, und man ſpöttelt. Ja, man kann ſogar behaupten, daß das Publikum ſolcher kleinen Städte noch anſpruchsvoller iſt, als das der großen, weil dem Kleinſtädter eine nicht geringe Luſt innewohnt,

zu zeigen, daß er die Welt, die jenseits der Stadtthore liegt, gar wohl kennt. Darum läßt sich faſt behaupten, daß der Großſtädter eher ſich mit der mittelmäßigen gut gemeinten Aufführung eines ſolchen Theaters begnügt, als der Bewohner des Städtchens ſelbſt, der die Gelegenheit nicht gern vorbeigehen läßt, zu bemerken: „Ja, als ich das Stück in Berlin ſah!“ Seitdem die Reflexion und Blaſiertheit der Hauptſtapelplätze der Menſchheit vermöge der Eiſenbahnen durch ganze Länder transportiert worden ſind, iſt es mit der ſonſt viel belächelten Einfalt der Kleinſtädter, aber auch mit ihrer vielleicht nicht genug anerkannten Einfachheit, anders geworden. Die naive Unbefangenheit iſt mächtig erſchüttert, ſie ſind in einen Konflikt von dem was ſie haben und dem was ſie nur außerhalb ihres Weichbildes finden, hineingedrängt worden, der die Theaterfreude im Rahmen ihrer beſchränkten Verhältniſſe nur zu ſehr trübt.

Wie dieß auf die Wanderbühnen zurückwirkt, ergiebt ſich leicht. Einmal dadurch, daß der Beſuch von vornherein ein weit ſchwächerer iſt als damals, wo die wenigen Theaterwochen immer einen gewiſſen Glanz in das ſtereotype einfache Leben hineinſtrahlten: denn man reiſt jetzt gleich zum Theater, man fährt nach nahegelegenen Städten, man braucht auch mehr modiſchen Putz und — man hat kaum noch ſo viel Geld als früher, wo man ſich mit dem

begnügte, was das Städtchen selbst bot. Zweitens aber auch dadurch, daß die Direktionen überhaupt erhöhten Ansprüchen zu genügen haben, und nach der wunderbaren Methode der meisten Theaterdirektionen sucht man diesen Ansprüchen nicht durch bessere und gediegenere Kunstleistungen, sondern durch größeren Aufwand in der äußerlichen Zuthat zu genügen, — nicht dadurch, daß man sich enger an die Dichtung anschließt, sondern daß man sich durch das Hervorsuchen aller neuen Effekt- und Spektakelstücke möglich weit von Kunst und Poesie entfernt. Um dieses Verfahrens willen darf man die Leiter der Wanderbühnen noch am wenigsten tadeln, da sie ja dem herrlichen Beispiel großer Theater folgen.

Zu allen diesen Umständen, deren Einwirkung auf die finanzielle Lage der Wanderbühnen unverkennbar ist, gesellt sich aber noch ein ganz besonders einflußreicher. Unsre frühere Betrachtungen haben deutlich gezeigt, daß diejenigen Theater, welche durch ihre Leistungen hervorragen, sich bedeutender Zuschüsse erfreuen: es zeigt sich ein Zusammenhang zwischen diesen Subventionen und Erleichterungen und der ganzen inneren und äußeren Tüchtigkeit der Bühne. Diejenigen städtischen Theater, welche sich solcher Beihülfe nicht erfreuen, sondern noch belastet sind, sahen und sehen wir fortwährenden Schwankungen unterworfen. Dieser völlige Mangel einer äußeren Unterstützung ist nun auch

das Loos der Wanderbühnen, und wenn wir annehmen, daß ihr Etat in richtigem Verhältnisse zu dem Etat der städtischen Bühnen steht, so wird der Mangel an Beihülfe in demselben Verhältnisse auf sie wirken, wie es dort der Fall war. Wenn wir aber die Sache genauer ansehen, finden wir, daß nicht nur keine Unterstützung stattfindet, sondern daß auch nicht unbedeutende Lasten ihnen auferlegt werden. Freilich baut sich jetzt fast jedes Städtchen ein Theatergebäude, damit ein Thespiskarren darin einkehre, aber es sind selten kunstfreundliche Motive, welche den Bau veranlassen. Es ist eine Bauspekulation, die sich rentiren muß, und wer ist das Opfer derselben? Kein anderer, als der Theaterdirektor, der in dem Städtchen einkehrt: diesem wird eine tüchtige Miethsumme oder eine Abgabe für jeden einzelnen Spielabend abverlangt, und ihm dadurch von vornherein eine drückende Fessel angelegt. Dabei ist noch zu bemerken, daß diese Theatergebäude sich durchaus nicht auf wirkliche Theatervorstellungen beschränken, sondern an alle möglichen „Künstler" vermiethet werden. „Selbst Menagerien sind uns angenehm" stand jüngst in einer einen solchen Schauplatz ausbietenden Anzeige. Möglich, daß auch dem Publikum Menagerien „angenehm" sind, dem Theater aber kann's nicht frommen, wenn es mit aller möglichen Hanswursterei, zuletzt gar noch mit Affen und Leoparden um denselben Schauplatz

konkurriren ſoll. Auch das wirkt nachtheilig auf den Sinn des Zuſchauers, dem man es dann nicht verargen kann, wenn er Theater und Seiltänzerei in einen Topf wirft; warum nöthigt man ihn zu ſolcher verkehrten Anſchauung? Es iſt aber in der Regel mit einer Miethabgabe für den Schauplatz noch nicht gethan, ſondern es kommen andere Unkoſten dazu. Die polizeiliche Aufſicht koſtet Geld, es müſſen in der Regel ein paar Armen-Benefize gegeben, vielleicht auch eine Anzahl von Freibillets abgegeben werden, und es giebt noch eine ganze Reihe ähnlicher indirekter Abgaben, die ſich bald da bald dort einſtellen. Einzeln betrachtet, erſcheinen dieſe Abgaben ſehr unbedeutend, wenn man ſie aber zuſammenrechnet und die geringen Einnahmequellen in Anſchlag bringt, welche dieſen Bühnen überhaupt zufließen, ſo wird eine nicht unbedeutende und verhältnißmäßig ſogar beträchtliche Summe daraus. Dazu kommen die fortwährenden Umzüge, welche Geld koſten, wenn man ſie auch auf den anſpruchsloſeſten Leiterwagen bewerkſtelligt. Und überall, wohin man kommt, erneuern ſich jene Abgaben, bei denen dann noch der neue Aufbau der Bühne, und die dadurch gebotene, für Theatergeſellſchaften, welche von der Hand in den Mund leben, ſehr unwillkommene Ruhezeit in Anſchlag zu bringen iſt. Das Alles zehrt an dem Marke dieſer Bühnen und erhält ſie in einer fortwährenden Bedrängniß: und doch iſt

mit Allem diesem noch nicht die Menge der Uebelstände erschöpft, sondern es hinkt noch ein sehr wichtiger nach, welcher in der großen Anzahl dieser reisenden Gesellschaften besteht. Man ist zu freigebig mit den Konzessionen, oder ist es wenigstens gewesen, während hier die größte Sparsamkeit und Vorsicht unumgänglich nöthig wäre. Wir werden an einer andern Stelle zeigen, daß das ganze Konzessionswesen auf einer bedauerlichen falschen Anschauung von der Sache beruht, und begnügen uns jetzt mit der Bemerkung, daß man bei der Ertheilung von Konzessionen selten die erforderlichen Unterlagen besitzt. Vielleicht wird der Aufschwung, welchen die Wissenschaft der Statistik in den letzten Jahren genommen, dazu beitragen, hier ein anderes Verfahren allmählich herbeizuführen; aber auch die genauesten statistischen Nachweise reichen nicht aus, um eine Konzessionsertheilung auf sie zu gründen. Alle Berechnungen werden haltlos, wenn man die inneren Voraussetzungen vergißt, ohne welche sie eben nicht bestehen können, d. h. wenn man die Bedingungen übersieht, welche dem konzessionirten Unternehmen die Fähigkeit verleihen, laut der statistischen Notizen ihm zufließenden Mittel wirklich theilhaftig zu werden. Und diese Bedingungen ruhen nicht bloß in dem Nachweise der nöthigen Geldmittel, sondern weit mehr noch in dem Nachweise der Befähigung ein Theater zu führen. Hier liegt der Schwerpunkt für

die Ertheilung der Konceſſionen, denn der Nachweis der pekuniären Mittel iſt nicht mit der nöthigen Sicherheit zu führen, Täuſchungen ſind hier nur zu leicht; dann aber bedarf es nur einer mittelmäßigen Kenntniß des Theaterweſens, um zu wiſſen, wie bald ein paar tauſend Thaler in dieſen Unternehmungen zugeſetzt ſind. Und wie ſelten iſt ein ſolcher Beſitz vorhanden! Iſt die Konceſſion aber einmal erworben, ſo erneuert ſich die Kontrole erſt dann, wenn der äußere Ruin bereits die traurigſten Folgen mit ſich gebracht hat. Bisher hat man aber für die innere Qualifikation der Unternehmer ganz und gar ungenügende Geſichtspunkte gefunden, unter denen der, daß derſelbe eine Reihe von Jahren Schauſpieler geweſen, gewöhnlich der Ausſchlag gebende iſt. Es iſt das ungefähr ſo, wie man Wirthshauskonceſſionen an Kellner vergiebt, und doch iſt es eine ganz andere Sache um die Leitung einer Bühne, und ſei ſie noch ſo klein; das Theater iſt eben kein Wirthshaus, und auch kein induſtrielles Unternehmen, wozu Geldmittel und rein techniſche Befähigung ausreichen. Hier handelt es ſich um einen nicht unbedeutenden Bildungsgrad und um einen ſittlichen Charakter; und wie ſieht es ſo oft mit dieſen Erforderniſſen aus!

Wir ſagten, die Zahl der reiſenden Geſellſchaften ſei eine zu große, und das iſt gewiß ein bedenkliches Uebel. Denn wenn ſich zu allen den bedeutenden Schwierigkeiten,

mit denen die Existenz dieser Bühnen zu kämpfen hat, auch noch der Uebelstand gesellt, daß sie sich in einem zu kleinen Raume bewegen müssen, daß sie sich in kleineren Städten fast ablösen oder in dieselben zu bald zurückkehren müssen, daß sie am Ende gar in Dörfern ihr Lager aufschlagen und auf die Schaulust der Landleute spekuliren, so wird die Situation immer bedenklicher. Zweitens aber ertheilt man nicht bloß zu viele Konzessionen, sondern man bewilligt sie auch zu leicht, sogar in Bezug auf die pecuniären Mittel. Wer sind denn die Direktoren dieser reisenden Gesellschaften? Schauspieler, die selbst solchen Truppen angehörten, und die durch irgend welches günstige Geschick in den Besitz eines kleinen Kapitals gekommen sind, vermittelst dessen sie sich aus dem Stande der Bedrückten in einen nicht minder belasteten, der aber doch nach einer Seite hin wenigstens das Recht des Drückens hat, aufschwingen. Bei dem alljährlich wiederkehrenden Falliren solcher Direktionen werden entweder Konzessionen vakant, oder es glückt auch wohl, eine neue zu erhalten. Und wie schwächlich ist meist die Basis, auf der sich ein neues Unternehmen aufbaut! Im allerseltensten Falle ist die Summe aus Ersparnissen entstanden, weil ein plus in den Geldbeuteln der reisenden Schauspieler eine staunenswerthe Seltenheit ist. Man hat ein Sümmchen geerbt oder erheirathet, oder es findet sich wohl auch ein wohl-

habender Gönner, der ſeinen Geldkaſten zu öffnen bereit iſt. Dieſe Theatermäcene werden entweder von verlockenden Nebenausſichten gewonnen, oder es gelingt dem neuen Unternehmer wohl auch, einen reichlichen Gewinn voraus zu berechnen. Denn nirgends mehr als bei dem Theater herrſcht die Neigung, das Mißlingen der früheren Unternehmungen aus der ſchlechten Direktionsführung abzuleiten. Nirgends iſt die hypothetiſche Konſtruktion beliebter, als hier, und ein „wenn wir die und die Stücke gegeben hätten, wäre das Haus zum Brechen voll geweſen!“ iſt ganz an der Tagesordnung. Nur der Umſtand, daß die Gunſt des Publikums ein gar nicht zu berechnender Faktor für das Endreſultat iſt, erklärt es, daß trotz der traurigſten Erfahrungen doch immer wieder neue Verſuche gemacht werden, das Problem einer glücklichen Direktion zu löſen. Manche Städte, auch größere, ſind ſo zu ſagen die Kirchhöfe für derartige Unternehmungen geworden, und doch drängen ſich immer wieder neue Bewerber um die noch friſchen Grabhügel, um ihren Vorgängern nach kurzer Friſt zu folgen. Von einer ausreichenden Bildung aber iſt bei den meiſten dieſer wandernden Bühnenleiter gar keine Rede, denn ſie ſind meiſt aus der Schule dieſer Bühnen ſelbſt hervorgegangen, und was haben ſie in dieſer zu dem Wenigen, was ſie innerlich mitbrachten, gewonnen? Sie haben eine leidliche Kenntniß der belieb-

testen Bühnenstücke, — natürlich von dem ästhetischen Standpunkte aus, daß das Stück „Etwas gemacht hat" oder „noch machen kann," — haben ein paar hundert Rollen entweder gelernt und gespielt, oder auch bloß gespielt, an ihrem sittlichen Werthe aber wahrscheinlich noch eingebüßt. Kommt nun zu dieser ihrer inneren Befähigung für die Direktion einer Bühne noch die oben geschilderte Schwierigkeit der äußeren Lage hinzu, so kann man sich leicht vorstellen, von welchem Principe sie bei ihrer Direktionsführung ausgehen. Es ist nur das eine: Zuschauer zusammen zu bringen! Wie das zu Wege gebracht wird, ist ziemlich gleichgültig. Reizmittel auf Reizmittel wird in Bewegung gesetzt, aber jedes derartige Mittel nutzt sich ab und die Steigerung wird immer schwieriger. So kommt es denn zumeist nach kurzer Zeit dahin, daß die Einnahmen sinken, man hat die größte Mühe, mit heiler Haut aus der Stadt herauszukommen, läßt vielleicht Schulden zurück, beginnt am zweiten Orte dasselbe Treiben und fährt den Thespiskarren am Ende so tief in den Koth hinein, daß der Bühnenfürst vom Throne steigen muß. Konzession und Inventar gehen an einen Nachfolger über, der sich um die Passiva schwerlich kümmert, und der Rundlauf beginnt von Neuem.

Bisher haben wir uns nur mit diesen Bühnen im Allgemeinen, und mit den Direktionen in Bezug auf ihre

ſchwierige finanzielle Stellung beſchäftigt; wir wollen auch das Perſonal dieſer Theater in unſere Betrachtung hineinziehen. Selbſtverſtändlich iſt daſſelbe von weit geringerer Anzahl, als das der ſtehenden Theater, aber bei aller Beſchränkung, ſelbſt wenn wir annehmen wollen, daß die Geſellſchaft ſich nicht mit der Aufführung von Opern abgiebt, iſt immerhin eine ziemliche Zahl von Mitgliedern erforderlich. Man braucht doch wohl ein Dutzend Perſonen, ſelbſt da, wo die Geſchäfte des Maſchiniſten, Dekorationsmalers und Zettelträgers von darſtellenden Mitgliedern beſorgt werden. Und nehmen wir an, daß die monatliche Gage eine höchſt geringe ſei, ſo iſt doch immer eine nicht ganz kleine Summe nöthig, um am Ende des Monats, oder je nachdem die Beſtimmungen getroffen ſind, in anderen Terminen, richtig auszuzahlen. Zu dieſem Gageetat, der auch für die kleineren Theater in Folge der Theuerung und der erhöhten Anſprüche aller Arbeitenden geſteigert worden iſt, kommt nun die ganze Maſſe der Nebenausgaben, auf die wir zum Theil, inſoweit ſie nemlich als offizielle und halboffizielle Belaſtungen auftreten, ſchon aufmerkſam machten. Aber man braucht ja auch Muſik, Beleuchtung, Theaterzettel, Requiſiten, und bisweilen iſt am Ende gar ein Honorar für ein Stück zu zahlen; die Theateragenturen verlangen ihre Speſen, dann und wann wollen die Koſtüme und Dekorationen vermehrt

oder erneuert ſein, alle die unvorhergeſehenen vom Zufalle herbeigeführten kleinen Ausgaben nicht eingerechnet, welche ſich überall im Leben einſtellen. Auf dieſe Weiſe wächſt der Etat bedeutend, und es gehören nicht bloß gute Sonntagseinnahmen, ſondern auch wenigſtens halbgefüllte Theater an den Wochentagen dazu, um das nöthige Geld zuſammenzubringen. Geht Alles gut, dann iſt es noch immer fraglich, ob die Direktion ehrenhaft genug iſt, den Mitgliedern ihre knappe Gage voll und pünktlich auszuzahlen, ob der Direktor nicht für ſeine Perſon oder Familie viel zu viel braucht, ob er nicht noch frühere Verpflichtungen zu erfüllen hat. Aber ſelbſt wenn er ſeine Gagen richtig auszahlt, haben die Mitglieder Noth genug, um nur halbwegs zu beſtehen. Denn bei den hohen Preiſen aller Lebensmittel, bei der Steigerung, welche ſelbſt in den kleinen Städten die einfachſten Wohnungen erfahren haben, bei der unabweisbaren Nothwendigkeit für den Schauſpieler ſelbſt dieſer Geſellſchaften, irgend Etwas von Theatergarderobe zu beſitzen, reichen die kärglichen Beſoldungen kaum ſo weit, um ein kümmerliches Leben zu friſten. Darüber hinaus kommen ſie ſelbſt im glücklichſten Falle nicht: denn wenn das Theater, was ſchon ſelten genug iſt, gute Geſchäfte macht, ſo fließt der Ueberſchuß in die Kaſſe des Direktors, und die Schauſpieler müſſen ſich damit begnügen, wenn ſie nur wirklich ſatt

werden können. Um das zu erreichen, ſind aber zwei Vorausſetzungen nöthig: daß das Theater genug einnimmt, und daß der Direktor den guten Willen hat, ſeine Pflicht zu erfüllen. Aber wie, wenn Eines von Beiden nicht der Fall iſt, oder gar Beides? Die unglücklichſten, bedauerlichſten Verhältniſſe zeigen ſich dann. Fangen die Einnahmen an, unzureichend zu ſein, ſo iſt es ganz natürlich, daß die Schauſpieler darunter zuerſt leiden; denn die laufenden Ausgaben, wie Miethe, Beleuchtung, Muſik ꝛc. ꝛc. müſſen zunächſt bezahlt werden, weil ſonſt die Direktion mit der Polizei in Konflict geräth, oder der Kredit verloren geht: alſo wird vom Schauſpieler Geduld verlangt. Welche Hülfsmittel aber ſtehen dieſem zu Gebote, um ſeine Exiſtenz zu friſten? In der That ſo gut wie keine; er muß entweder ſein bischen Garderobe verkaufen oder verſetzen, oder ſich ein Sümmchen zu borgen ſuchen, oder auf Kredit leben, was Alles für ihn ſchwierig und zugleich nachtheilig iſt. Im glücklichen Falle machen es beſſere Einnahmen der Direktion möglich, die Rückſtände zu bezahlen, und dann mag es ſich ziemlich ausgleichen, obgleich ſolche bloß auf Kredit und Borg ruhende Exiſtenz in der Regel eine koſtſpieligere iſt. Wenn das aber nicht der Fall iſt, und ſelten mag das in derſelben Stadt vorkommen, daß es heißt: Ende gut, Alles gut, was dann? Dann müſſen die Gagen überhaupt herabgeſetzt werden,

oder es wird auf Theilung gespielt, oder die Direktion packt ein. Keiner dieser Fälle aber reißt die Mitglieder aus ihren Verlegenheiten, sondern immer stürzen sie nur noch tiefer hinein. Denn von einer Gage, die knapp und meist nur unter gewissen Voraussetzungen ausreicht, läßt sich nichts wegnehmen, ohne die ärgsten Entbehrungen aufzuerlegen; auf Theilung spielen ist ein schlechter Ausweg, wo die Direktion als Besitzerin der Konzession und des Inventars und als Schauspieler mit so und so viel Antheilen eintritt. Schließt die Direktion die Bühne, so ist es vollends aus, da dieß meistens erst dann geschieht, wenn bereits Niemand mehr Etwas hat. Wir halten hierbei noch fortwährend an der Voraussetzung fest, daß die Direktion den besten Willen hat, ihren Verpflichtungen nachzukommen; aber was hilft aller gute Wille, wenn die Möglichkeit fehlt? Und welcher Ausweg bleibt dem Schauspieler? Er kann, sagt man, kündigen und ein anderes Engagement suchen, da wo die Geschäfte besser gehen. Freilich kann er kündigen, aber wie bekommt er denn ein neues Engagement? Er muß sich danach umsehen, entweder selbst in eine andere Stadt reisen oder sich an eine Agentur wenden. Beides kostet Geld, und das hat er nicht: er soll aber auch noch die schon eingegangenen Verbindlichkeiten erfüllen: wer giebt ihm dazu das Geld? Da heißt es dann: er hat ja For-

derungen an seine Direktion und kann diese verklagen. Auch das steht ihm frei, aber was hat er in der Regel zu erwarten? Einen sehr langwierigen Civilproceß, auf den sich kaum ein wohlmeinender Advokat einläßt, da dieser recht gut weiß, daß Nichts dabei herauskommt, sondern kaum die Kosten gedeckt werden. Ist nun gar die Direktion nicht Schuld, und hat sie nicht absichtlich oder böswillig den Schauspieler in solche Lage gebracht, so wird er kaum geneigt sein, den Rechtsweg zu betreten. Er sucht seine Gläubiger mit seinem Hab und Gut zu befriedigen oder zu vertrösten, hofft daß der Direktor ihn später bezahlt, harrt entweder aus, oder sieht, ob es anderwärts besser geht. Oder — und das ist ein sehr gewichtiges oder — er sucht irgend einen Nebenerwerb. Es liegt theils in der Art der schauspielerischen Thätigkeit, theils aber auch in der Art und Weise, wie die Mehrzahl dieser Wanderschauspieler auf die Bühne gelangt, daß solcher Nebenverdienst entweder schwierig ist, oder sich auf sehr zweideutige Wege verliert. Leider gilt das Letztere namentlich von den Schauspielerinnen dieser Gattung, wie wir wohl nicht weiter nachzuweisen nöthig haben.

Wenn nun aber die oben gemachte Voraussetzung nicht erfüllt wird, wenn der Direktor nicht so ehrenhaft und wohlwollend gesinnt ist, wie steht es dann? Dann steigern sich alle diese Nachtheile bis zur Unerträglichkeit; dann

beginnt das Elend schon da, wo es noch nicht zu beginnen nöthig hätte, und der Schauspieler ist gleich von Anfang an und fortwährend im Nachtheile. Das liegt in der zweideutigen Natur der Theaterkontrakte, die der Direktion stets einige Hinterthürchen offen lassen, um Verlegenheiten aus dem Wege zu gehen. Während sie den Schauspieler gewaltig einengen, ihm eine ganze Menge von Verpflichtungen auferlegen und mit starken Strafen drohen, ist die Direktion, die schon durch ihre natürliche Stellung im Vortheil ist, noch durch allerlei Klauseln begünstigt. Es ist das viel zu weitläufig, aber es ließe sich nachweisen, daß ein Theaterdirektor sein Chikanenspiel stets dahin treiben kann, daß der dadurch Betroffene in die empfindlichsten Nachtheile geräth, ohne daß dabei irgend etwas Ungesetzliches geschieht. Diese Willkür ist aber in ungleich höherem Grade bei den Wandertheatern zu Hause, weil sie hier auf weit geringeren Widerstand stößt, und der Widerstand gewöhnlich nur darin besteht, daß Willkür der Willkür entgegentritt, d. h. daß der Schauspieler durchgeht. Um nur ein Beispiel anzuführen, so besteht meistens bei den Wanderbühnen ein Theil der Einnahme der Mitglieder in einem Benefizantheil. Je mehr bei dem Kontrakte dieses Benefiz betont wird, desto abhängiger ist der Schauspieler, denn er muß sich dabei den Bestimmungen des Direktors unterwerfen, der es übrigens von vornherein

in der Hand hat, den einzelnen Schauſpieler in der Gunſt des Publikums zu heben oder zu ſtürzen. Dieſe Benefizausſicht ſpornt den Schauſpieler wohl an, aber ſie nöthigt ihn auch, Alles in Bewegung zu ſetzen, damit der Beſuch recht zahlreich ſei: das hilft dem Direktor erwerben, und ſchließlich kann dann aus dem Benefize werden, was da will.

Doch wir wollen uns nicht auf Detailſchilderungen einlaſſen: daß die Lage der wandernden Bühnen in finanzieller Hinſicht eine äußerſt mißliche, kümmerliche, fortwährend gefährdete ſei, davon kann ſich Jeder überzeugen, der ſich die Mühe geben will, nur einige Theater dieſer Gattung genauer zu beobachten. Die allertraurigſten Verhältniſſe finden ſtatt; es kam vor, daß Vorſtellungen um kleine Quantitäten von Nahrungsmitteln, wie Kartoffeln, gegeben wurden. Und welche äußerliche Noth herrſcht oft! Elende Wohnungen, ſchlechte Koſt, und daneben ein letzter Schimmer von äußerem Flitter, der den Kontraſt nur noch erhöht! — Aber man darf ſich nicht durch die äußere Schale täuſchen laſſen; dieſe ſieht oft viel beſſer aus, als der Kern wirklich iſt: man muß in das Innere zu blicken ſuchen, und dann wird man ſchwerlich ableugnen können, daß der materielle Zuſtand der Wandertheater ein höchſt kläglicher iſt.

Indeß möchte doch die pekuniäre Lage eines Inſtitutes gerade in unſerer Zeit, wo ſich faſt in allen Berufszweigen

große Schwierigkeiten vorfinden, nicht als allein maßgebend zu betrachten ſein. Deßhalb müſſen wir zu dem ſittlichen Zuſtande dieſer Geſellſchaften übergehen und unterſuchen, wie es damit beſchaffen iſt. Zu dieſem Zwecke müſſen wir jedenfalls zunächſt fragen, welcher Art das Perſonal dieſer Bühnen iſt, welche Gattung von Schauſpielern ihr angehört, wie es mit der Vorbildung derſelben ſteht. Niemand wird hier zu hohe Erwartungen hegen, wenn er ſich von der äußeren Noth, von der Mühſeligkeit des Erwerbens und der Kümmerlichkeit der Exiſtenz bei dieſen Leuten nur einigermaßen überzeugt hat. Er wird weder beſſere Talente hier ſuchen, noch ſich wundern, wenn die Strebſamkeit unter dem Druck der Sorge und unter der Handwerksmäßigkeit des Betriebs ermattet, und eben ſo wenig wird man vorausſetzen wollen, daß die Schauſpieler dieſer niedrigſten Stufe geiſtige und ſittliche Bildung in höherem Grade beſitzen. Indeß wie anſpruchslos man auch an die Betrachtung dieſer Perſonale gehe, man wird immer noch viel mehr erwarten, als man in Wirklichkeit findet, und in anderer Beziehung auf weit ſchlimmere Zuſtände ſtoßen, als ſelbſt ein dunkelſichtiges Auge gewärtigt. Vielleicht iſt das Verzeichniß, welches H. v. Bequignolles in der oben erwähnten Abhandlung giebt, ein wenig zu dunkel gefärbt, aber leider iſt es nur zu wahr, daß das Perſonal der Wanderbühnen einen wahrhaft bedauerlichen An-

blick gewährt. Was für Leute treffen wir hier an? Zuerſt Schauſpieler und Schauſpielerinnen, welche in dieſem Leben der „Schmieren“ geboren wurden, darin aufwuchſen und alt geworden ſind. Das klingt wohl wunderbar, iſt es aber nicht: werden doch die Kinder ſolcher Schauſpieler früh ſchon auf die Bühne gebracht. Sind ſie dann halb erwachſen, ſo treten ſie als Mitglieder bei der Truppe ein, und hat dieſes Leben mit ſeiner ſteten Bewegung und ſeiner Miſchung von Arbeit und Müßiggang ſie erſt einmal umſponnen, dann iſt es gar ſchwer, ſich von ihm loszureißen. Dazu gehört viel Talent und noch mehr ſittliche Kraft; das erſte iſt ſelten vorhanden, und die zweite geht in dem ſie von Kindesbeinen an umgebenden Treiben frühzeitig verloren, oder wird überhaupt gar nicht geweckt. Wunderbar iſt es, aber die Erfahrung hat es beſtätigt, daß in dieſem unſteten Wanderleben bei all ſeiner Noth und Bedrängniß ein geheimnißvoller Reiz liegt, der freilich nur auf ſittlich erſchlaffte Naturen wirken kann. Dieſe aber berührt es mächtig, ſo daß es öfter vorkommt, daß Schauſpieler aus dieſen Kreiſen, welche durch irgend eine wohlwollende Hand in geſichertere Theaterverhältniſſe oder in das bürgerliche Leben eingeführt wurden, das ihnen Gebotene bald im Stiche ließen und zu dem alten Elend zurückkehrten. Manche werden das ſehr rührend finden, uns ſcheint es höchſt ernſthaft und bedauerlich, denn es

zeigt, welcher Grad von innerer Erſchlaffung hier oft einreißen mag. Im Ganzen läßt ſich wohl mit Sicherheit behaupten, daß diejenigen, welche ihre theatraliſche Laufbahn bei den „Schmieren“ beginnen, ſei es nun, daß ſie ſchon durch ihre Geburt einer ſolchen Gemeinſchaft angehörten, oder daß ſie als Anfänger dazu kamen, ſelten auf die Dauer ſich über das Schmierenthum erheben. Wir haben aber noch eine andere Gattung von Schauſpielern zu erwähnen: das ſind die, welche bei den Wanderbühnen aufhören, nachdem ſie vorher größeren Theatern angehört haben. Das iſt eine ſchon bedenklichere Art von Menſchen, denn meiſtens ſind es nicht die empfehlenswertheſten Eigenſchaften, welche dieſen Rückſchritt herbeiführten, und nur in den allerſeltenſten Fällen iſt es nicht die Folge eigener Verſchuldung. Die Erträglichſten möchten noch die unruhigen Naturen ſein, die es nirgends lange aushalten, und die in Folge der willkürlichen Erfüllung ihrer Kontrakte endlich da anlangen, wo der Kontrakt oft eine ſehr untergeordnete Rolle ſpielt. Schlimmer ſteht es mit denen, welche der Mangel an Talent und Fleiß ſo weit herabſinken ließ; am ſchlimmſten aber mit denen, welche durch beſtimmte Fehler oder laſterhafte Gewohnheiten ſich unfähig gemacht haben, Mitglieder einer würdigeren Gemeinſchaft zu ſein. Das ſind oft ſehr begabte Schauſpieler, welche ſich dem Trunke ergeben haben und ſo zur Wan-

derbühne herabsanken: da trifft man denn hie und da Mitglieder, die wie Ruinen an eine vergangene bessere Zeit erinnern, deren Spiel noch einzelne Momente aufweist, die weit über die Leistung der übrigen Mitglieder hinausgehen; gedächtnißschwach und altersstumpf geworden, vermögen sie nun kaum den Anforderungen dieser Bühnen zu genügen. Doch so sehr diejenigen zu bedauern sind, welche in diesem Theaterleben aufwuchsen und in ihm stecken blieben, so sehr wir die zu beklagen haben, welche von höherer Stufe sich zu dieser erniedrigten, so fehlt doch noch die Hauptgattung, das eigentliche Gros dieser Sorte. Das sind denn allerdings Solche, die nicht zum Theater gingen, weil eine starke Neigung, auf ein wirklich vorhandenes Talent begründet, sie trieb, sondern weil sie sich vom Scheine verlocken ließen, einem eingebildeten Talente vertrauten oder überhaupt mit dem Leben sich sonst nicht abzufinden verstanden. Junge Menschen, welche die Mühe des Lernens wie den Zwang einer Berufsordnung scheuten, die durch Unordnung oder Vergehen aus der bereits begonnenen Laufbahn herausgeworfen wurden, Leute von kaum halber Bildung, die den Schein des Theaterlebens mit seinem wirklichen Inhalte verwechseln, verlassen Schule, Elternhaus und Beruf, um ihre Theatercarriere bei einer solchen Gesellschaft zu beginnen. Während der Eintritt in einen Beruf ein wohl bedachter und wohl vorbereiteter

Schritt ſein ſoll und es in der Regel in anderen Lebensgebieten auch iſt, pflegt hier die entſcheidende That im Sprunge zu geſchehen, leichtſinnig und unüberlegt, in den meiſten Fällen ohne die Zuſtimmung wohlmeinender Verwandten oder Freunde, oft gegen ihren Wunſch und Willen, nicht ſelten in Folge eines durch eigene Schuld herbeigeführten Konfliktes mit den Forderungen des bisherigen Lebens.

Es iſt zu bedauern, daß das Treiben der Wandertheater nicht ſchon ſorgfältigere Beleuchtung gefunden hat: aber es iſt unmöglich, daß man ſie genauer angeſehen, weil man ſie ſonſt nicht ſo ganz ungehindert fortbeſtehen laſſen könnte. In der That läßt ſich wohl mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß bei zwei Drittheilen der Mitglieder dieſer Bühnen, abgeſehen von den Kindern der wandernden Mimen, der Anfang dieſer Laufbahn mit innerlichen Mängeln oder äußeren Vergehungen im Zuſammenhange ſteht. Auf die einzig richtige Art und Weiſe, wie ein Beruf ergriffen werden ſoll, werden nur ſehr Wenige in unſern Tagen dieſem Stande ſich zugeſellt haben. Das gilt denn auch von den weiblichen Mitgliedern dieſer Geſellſchaften: auch hier liegen häufig Motive vor, die wir in andern Fällen gewiß nicht gelten laſſen würden, von denen eine durch Romane und Theaterſchriften überreizte Phantaſie noch das am wenigſten ärgerliche ſein mag.

Was haben wir aber von ſolchen Menſchen zu erwarten? Es wäre thöricht, an einen ſittlichen Ernſt zu denken, wenn wir doch ſehen, daß in vielen Fällen der Mangel daran zu dieſem Berufe führte. Früher, als ſich die ſtehenden Theater noch nicht feſtgeſetzt hatten, ja ſelbſt noch ſo lange, als die Zahl derſelben ſich nicht zu einer ſo bedeutenden geſteigert hatte, mögen die reiſenden Geſellſchaften immer noch als eine Art von Theaterſchule haben angeſehen werden können. Möglich, daß damals noch manches tüchtige Talent bei ihnen begonnen hat, alſo auch möglich, daß junge Leute von Befähigung und ſittlichem Charakter ſich an ſie anſchloſſen. Jetzt, wo die Theaterverhältniſſe ſich ganz anders geſtaltet haben, iſt die propädeutiſche Bedeutung der herumziehenden Theater ſo gut wie verſchwunden. Es wird ſich kaum Jemand noch einbilden, daß er von einer Schmiere aus Carriere machen könne; der angehende Schauſpieler, dem es Ernſt um die Sache iſt, wird ſich ohne Zweifel ſagen müſſen, daß er ſo nicht beginnen dürfe. Dieſer Umſtand aber kann nur dazu beitragen, die innere und äußere Entwickelung der Individuen mißtrauiſch zu betrachten, welche dennoch ſich auch heute noch an dieſe Wandertruppen anſchließen. Leider iſt es nur zu wahr, daß ſie ſehr häufig Menſchen zur Zufluchtsſtätte dienen, welche ſich den Anforderungen eines Berufes oder den Geſetzen des bürgerlichen Lebens nicht

unterwerfen wollten, welche aus der Schule des Lehrers oder aus der Schule des Lebens herausliefen, — freilich um in eine viel ſtrengere Schule, in die des Elends, einzutreten. Es giebt das zu ernſten Betrachtungen Anlaß, und namentlich muß es befremden, daß der Staat hier keine ſtrengere Aufſicht übt! Freilich wird es zu allen Zeiten Subjekte geben, welche ſich mit dem bürgerlichen Berufsleben nicht vertragen, und kein Geſetz und keine Verwaltung wird verunglückte Genies und Tagediebe ganz beſeitigen können. Aber es iſt doch ein Unterſchied, ob man ſich gefallen läßt, was man ſich gefallen laſſen muß, oder ob man ſolche Sammelplätze für ſonſt untaugliche Subjekte geradezu konceſſionirt. Das iſt eine verwerfliche Toleranz, von der man auch jedenfalls zurückkehren wird, und welche bisher nur dadurch vermittelt wurde, daß man den richtigen Standpunkt für die adminiſtrative Behandlung der Sache nicht fand oder ſich nicht aneignete. Es liegt in dieſen Zuſtänden ein ſolcher greller Widerſpruch gegen ſonſt ſo beſtimmt und ſcharf hervortretende Forderungen und Beſtrebungen, daß der dringende Wunſch ſich erheben muß, man möge dieſen Widerſpruch ausgleichen, wenn man nicht Mißtrauen gegen die Innerlichkeit jener übrigen Beſtrebungen geradezu aufnöthigen will. Doch kehren wir zu unſern Wanderbühnen zurück. Die Mitglieder derſelben, wir mögen uns zu den Einen oder zu den

Andern wenden, geben uns nirgends einen ausreichenden Grund, der uns berechtigt, einen ſittlichen Standpunkt bei ihnen anzunehmen: ja wir müßten eine ſolche Vorausſetzung eine ungerechte nennen. Welche Konſequenzen hat dieß? Jedenfalls die, daß wir der ſittlichen Haltung dieſer Truppen nicht zu ſehr vertrauen dürfen: es müßte denn ſein, daß in der Ausübung des Berufes und in der ganzen Lebensordnung bei dieſen Leuten eine zur Sittlichkeit erziehende Kraft läge. Dieß aber iſt auf das Allerentſchiedenſte in Abrede zu ſtellen, ſo daß ſich vielmehr eher ſagen ließe, in den wenigen Individuen, welche aus lauteren Motiven und in reiner Geſinnung ſich auf dieſe Bahnen einlaſſen, gehe ſittlicher Ernſt und moraliſche Kraft zu Grunde oder werde wenigſtens ſo getrübt, daß ſie wirkungslos bleiben. So hart dieſe Behauptung klingt, ſo ſehr iſt ſie berechtigt. Denn zunächſt müſſen wir überhaupt von dem Stande des Schauſpielers ſagen, daß er weit mehr als faſt alle anderen mit inneren Gefahren verbunden ſei. Phantaſie und Sinnlichkeit werden kaum irgendwo anders in gleicher Weiſe in Bewegung geſetzt, indem beide weſentlich mitwirkende Momente ſind. Wie mögen wir uns den Schauſpieler ohne ein reiches Phantaſieleben denken, und wie können wir ableugnen, daß bei ihm die Sinnlichkeit genährt werde, da er ja durch dieſelbe und auf dieſelbe zu wirken hat? Darum wird in

ihm leichter, als in einem Andern, das nothwendige Gleichgewicht gestört, und es ist ein starkes Gegengewicht erforderlich, um dem vorzubeugen. Diese entgegenwirkende Kraft liegt in dem echten künstlerischen Sinne, in der gewonnenen geistig-sittlichen Bildung. Und selbst da, wo Beides vorhanden, bedarf es noch der sittlichen Energie des Charakters, um Phantasie und Sinnlichkeit nicht zu einer so überwiegenden Geltung gelangen zu lassen, daß eine ganz falsche Lebensanschauung und Lebensweise entsteht. Es bedarf darum für die Beurtheilung der Theaterzustände überhaupt einer richtigen Würdigung der erschwerenden Umstände, welche gleichwohl den sittlichen Maßstab der Betrachtung nicht verlieren darf. Daß aber das Theaterleben an sich nicht zur Unsittlichkeit, Frivolität oder wenigstens Schlaffheit der Grundsätze zu führen braucht, davon überzeugen uns ja, Gott sei Dank! Beispiele genug der ehrenwerthesten, tüchtigsten, sittlich stärksten Persönlichkeiten in diesem Gebiete. Sie sind nicht zu häufig, aber doch zahlreich genug, um die Möglichkeit, in dem Strudel dieses Lebens aufrecht stehen zu bleiben, uns darzulegen. Auf der andern Seite aber können wir freilich nicht wegläugnen, daß selbst an den größeren Bühnen sich Verhältnisse und Zustände finden, welche im schroffen Gegensatze zu den Gesetzen der Zucht und Sitte stehen; sie gehören nicht gerade specifisch dem Theater an, sondern

finden ſich auch in andern Lebensgebieten, aber allerdings ſind ſie hier beſonders häufig und treten vermöge der öffentlicheren Stellung des Schauſpielerſtandes deutlicher hervor. Wenn wir aber ſolche Zuſtände bei den größten Theatern finden, wo ſich die Schauſpieler einer ganz anderen äußeren Lage erfreuen und zugleich eine höhere Bildung vorausſetzen laſſen, ſo iſt von vornherein zu erwarten, daß der Stand der wandernden Schauſpieler bei geringerer Bildung und bedrängter äußerer Lage ein anderes Verhältniß zu den Anforderungen der Sittlichkeit einnimmt. Die Wirkungen dieſer beiden charakteriſtiſchen Unterſchiede dieſer Schauſpielerklaſſe von den übrigen, der äußerlichen Lebensſtellung und der mangelhaften Bildung, ſind ganz unverkennbar. Was den erſten dieſer beiden Punkte betrifft, ſo iſt im Allgemeinen ein Einfluß der äußerlichen Lebensverhältniſſe auf die ſittliche Natur des Menſchen nicht zu verkennen, und im Ganzen läßt ſich wohl behaupten, daß die beiden Gegenſätze der Armuth nnd des Ueberfluſſes am gefährlichſten einwirken. Von Ueberfluß iſt bei den reiſenden Komödianten wohl niemals zu reden, alſo bleibt nur der Gegenſatz, die Sorge und die Mittelloſigkeit übrig. Indeß mögen ſelbſt beſchränkte Verhältniſſe noch keineswegs dazu führen, daß unſittliche Zuſtände einreißen; es wäre das namentlich in unſern Tagen eine zu traurige Vorausſetzung, als daß wir ſie

machen könnten. Zwei Momente kommen hier erfolgreich zu Hülfe: einmal eine innere Widerstandskraft, und dann äußerlich eine gewisse Sicherheit des Erwerbes, sei er auch nur gering. Den Wanderschauspielern gehen diese beiden Momente aber verloren: die innere Widerstandskraft ist nicht nur von vornherein sehr gering, wie wir schon erörterten, sondern wird auch durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Schauspielerlebens wenig unterstützt. Ihre äußere Noth besteht aber ganz vorzugsweise in dem Mangel aller und jeder Sicherheit, da ihr Erwerb von Zufälligkeiten abhängig ist, die ganz und gar außerhalb ihrer Macht liegen: sie arbeiten eben nicht für ein Bedürfniß, wenigstens nicht für ein äußerliches, und daß sie einem inneren Bedürfnisse nicht begegnen, dafür hat die ganze gegenwärtige Stellung des Theaters zur Genüge gesorgt. Diese fortwährende Schwankung ihrer Existenz bringt die widrigsten Folgen mit sich, auf die schon früher hingewiesen wurde. Es entsteht eine Abhängigkeit von dem Direktor und von dem Publikum, die nicht ohne moralische Konsequenzen ist, noch ganz abgesehen davon, daß sie sich mit einer wahren, echten künstlerischen Thätigkeit nimmermehr vereinigen läßt. Eine Sklaverei tritt ein, die an außereuropäische Zustände erinnert, wie dieselben vor kurzer Zeit so viele Herzen in vorübergehende Aufregung versetzt haben: dieses unser modernes Sklaventhum mitten in

civiliſirten chriſtlichen Staaten mag Manchem darüber entgangen ſein. Oder iſt es nicht Sklaverei, wenn das Wohl und Wehe einer ganzen Familie von dem Wohlwollen eines Direktors und von der Beifallgeneigtheit eines Publikums abhängig iſt? nicht Sklaverei, wenn es, wie wir oben ſahen, keine Mittel und Wege giebt, die dem Bedrückten und Benachtheiligten zu ſeinem Rechte verhelfen? Die hier ſich ſteigernde Nothwendigkeit, dem Publikum Beifallszeichen zu entlocken, gute Freunde unter den Zuſchauern zu haben, drängt die Schauſpieler in Gunſtbuhlerei hinein, die ſich gewöhnlich noch über die Couliſſen hinaus erſtreckt, und bei den Schauſpielerinnen auf ſehr ſchlüpfrige Pfade führt. Oefters werden aber noch weit direktere Wege eingeſchlagen, um die karge Einnahme zu erhöhen, und leider ſind auch hier die Direktionen oft nicht ohne Schuld. Locken ſie doch nur zu gern durch glatte Geſichter und jugendliche Erſcheinungen, und werden in dieſer Beziehung bisweilen Zumuthungen an die armen Geſchöpfe, welche der Bühne angehören, geſtellt, von denen es beſſer iſt, hier gar nicht weiter zu reden. Zweitens aber iſt die ganze innere Verfaſſung dieſer Art von Schauſpielerinnen und Schauſpielern keineswegs eine ſolche, daß ein hinreichender Widerſtand zu gewärtigen wäre. Sie ſind ja meiſtens weder im Beſitze einer nur einigermaßen genügenden Bildung, noch war es

eine ernſte Lebensanſchauung, ein Gefühl für Recht und Pflicht, was ſie auf die Bühne führte. Oft ganz ungebildet, häufig mitten aus dem Schulkurſus herausgelaufen, oder der Lehrzeit wegen ihrer ſolcher Geiſter unwürdigen Proſa entſprungen, genährt durch Romanlektüre und ſtümperhafte dilettantiſche Verſuche, betreten ſie die Bühne mit allerlei verſchwommenen unklaren Vorſtellungen, von einer allgemeinen Abneigung gegen Mühe, Ordnung und Regel getrieben. Ein halbwegs glückender Verſuch weckt den eigentlichen Dämon des Theaterlebens, die Eitelkeit, und das Geſchick iſt entſchieden. Wo in aller Welt ſoll die Widerſtandskraft bei dieſen Perſönlichkeiten liegen? Und das Leben dieſer Geſellſchaften trägt ja noch dazu bei, das Gewiſſen zu erſticken und die noch übrige ſittliche Energie zu tödten. Denn welche geiſtige oder ſittliche Anregung bietet es dar? Von der Literatur kommen ihnen ja nur die ſchlechteſten und oft zweideutigſten Produkte, die ganze Luſtſpiel-, Poſſen- und Spektakelliteratur mit ihren frivolen Tendenzen, pikanten Wendungen und ihrer höchſt oberflächlichen Moral zu Gute, wenn man das ein zu Gute kommen nennen will. Es möchte heut zu Tage überhaupt Jedem recht ſchwer werden, wenn er ſich an der modernen dramatiſchen Literatur geiſtig und ſittlich heranbilden wollte; und nun gar an dieſen Theatern, deren Mittel für die Tragödie meiſt gar nicht, ſelten für

das feinere Luſtſpiel ausreichen? Welche geiſtige Anregung bietet ſich ihnen ſonſt? Von einer eigentlichen Heimath iſt keine Rede, ſie ſind 4 Wochen hier, 4 Wochen dort, des Tags mit Proben, am Abend mit Aufführungen beſchäftigt, ohne pekuniäre Mittel, um ſociale Beziehungen zu ſuchen, oder auf anderm Wege für Belebung und Belehrung zu ſorgen. Dazu kommt die noch immer nicht überwundene Abneigung des Volkes gegen den Schauſpielerſtand, die auch ſicher ſo lange fortbeſtehen wird, als man dieſe Paria-Inſtitute duldet oder ihre mögliche Reform unterläßt. Höchſtens der leichtfertigere Theil der Stadtbewohner läßt ſich auf einen Umgang ein, bei dem der Schauſpieler ſchwerlich mehr gewinnt, als hie und da die Zeche: die weiblichen Mitglieder der Geſellſchaft finden in jedem Orte ein paar Liebhaber, und das wird Niemand für einen geiſtigen und noch weniger für einen ſittlichen Gewinn halten. Es verſteht ſich, daß das Publikum hier einen Theil der Schuld hat: aber man kann dem Publikum auch nicht zumuthen, daß es dieſe Leute mehr reſpektiren ſolle, als ihre Lebens- und Handelnsweiſe Reſpekt einflößt. Das gilt ganz beſonders in Bezug auf das eheliche Leben und das „Verhältnißweſen“ bei dieſen Theatern. Da geht es in Wahrheit greulich zu, indem man zwar dem Spruche folgt: „es iſt nicht gut, daß der Menſch allein ſei,“ aber Geſetz und Sitte völlig mit Füßen tritt. Man ſchließt

eine Ehe, man geht wieder aus einander, man lebt mit einander, auch ohne kirchliche Handlung, Alles nach seinem Belieben. Darum ist es dem Publikum kaum zu verdenken, wenn es ganz verlernt hat, an Zucht und Sitte in diesen Kreisen zu glauben. Wie aber steht es mit der Erziehung der Kinder? Kann man sich etwas Traurigeres denken? Diese kleinen Geschöpfe, mit ihren Eltern zum Loose des Wanderns verdammt, entbehren der Wohlthat eines regelmäßigen dauernden Schulunterrichts, der ihnen doch doppelt Noth thut, da sie unter so starken und nachtheiligen Einflüssen aufwachsen müssen. Denn wer kann von den Eltern verlangen, daß sie ihr Kind, um es vor diesen Einflüssen zu sichern, anderswo erziehen lassen? Wie schädlich aber ist es, wenn die Kinder alle Monate eine andere Schule besuchen, und leicht möglich, daß es auch der Schule nicht gut thut, wenn die allerwärts gesammelten Unarten ihr auf diese Weise zufließen. Wer dächte nicht auch an die religiöse Erziehung? Wie mag es damit aussehen? Ist überhaupt das Theater der Kirche nicht bloß fremd, sondern fast möchte man sagen, feindlich geworden, in welchem Grade gilt dieß dann von den reisenden Gesellschaften? Tadle man sie darum weniger, und bedaure sie desto mehr! Es ist ja Alles in der Existenz und Konstruktion dieser Institute darauf angelegt, das Edle im Menschen zu Grunde gehen zu lassen, wie

ſollte das Edelſte, der Glaube und die Frömmigkeit, verſchont bleiben? Es wäre faſt darauf zu wetten, daß Kirchenbeſuch, Genuß des heiligen Sakramentes und Beichte in dieſen Regionen ziemlich unerhörte Dinge ſeien, und mit Bitterkeit möchte man behaupten, daß wenn eine reiſende Geſellſchaft in einer kleinen Stadt den Gottesdienſt beſucht, es nur eine Demonſtration iſt, um ein günſtiges Urtheil für ſich zu erwecken. Wir können alſo auch in Bezug auf den ſittlichen Zuſtand dieſer Bühnen zu keinem andern Reſultate gelangen, als daß derſelbe ein kläglicher iſt. Es liegt dieß nicht nur in der Beſchaffenheit ihres Perſonales, welches in der Regel von vornherein einer ſittlichen Lebensanſchauung entbehrt, ſondern auch an der materiellen Bedrängniß dieſer Bühnen, welche nicht bloß die Beſtrebungen zum Guten lähmt, ſondern geradezu zum Unrecht verleitet, an dem ganzen inneren und äußeren Lebensgange dieſer Bühnen, welcher faſt alle die Nachtheile des Theaterlebens zeigt, ohne einen ſeiner Vortheile zu gewähren. Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die künſtleriſche Lage dieſer Anſtalten zu werfen; gelangen wir auch hier zu dem Reſultate, daß dieſelbe eine bedauerliche ſei, ſo ſcheint denn über die Berechtigung dieſer Bühnen überhaupt ein Zweifel nicht mehr obwalten zu können.

Unſere bisherigen Auseinanderſetzungen bieten ſchon

hinreichendes Material, um zu einem Urtheile über die künstlerische Bedeutung der Wanderbühnen hinzuleiten, denn wir können uns eine gedeihliche künstlerische Thätigkeit weder mit einer so schwankenden und oft geradezu zur bittersten Noth der Armuth herabsinkenden Existenz verbunden vorstellen, noch ist ein echtes Künstlerthum ohne Bildung und Sittlichkeit denkbar. Die Nothwendigkeit, dem Erwerbe nachzuspüren und alle Mittel in Bewegung zu setzen, welche eine Einnahme gewähren, erniedrigt jede Kunst zum Handwerk, weil unter jenem Zwange und seinen Konsequenzen der Idealismus des künstlerischen Schaffens flieht; so wird denn die Schauspielkunst zum Komödiantenhandwerk. Indeß kann auch das Handwerk auf eine tüchtige, verdienstliche Art betrieben werden, und auch hier, wo die handwerksmäßige Betreibung der Natur der Sache widerspricht, und deßhalb von vornherein eine Erniedrigung ist, läßt sich noch ein Theaterhandwerk mit einer gesunden und naiven Basis denken. Aber in diesem Sinne wird das Theaterhandwerk nicht geübt, und zwar wegen der Individualität der wandernden Schauspieler. Diese sind eben so wenig fähig, tüchtige Handwerker zu sein, wie sie unfähig sind, eine Künstlerschaft zu erwerben. Also nur in dem niedrigsten Sinne kann das sonst so ehrenwerthe Wort von den ambulanten Bühnen gebraucht werden.

Zwar ſchließen manche dieſer Theater eigentlich keine Gattung dramatiſcher Vorſtellungen aus, indem ſie Opern, Trauerſpiele, Luſtſpiele und Poſſen aufführen. Indeß ſind es doch nur wenige reiſende Geſellſchaften, die ſich bis zur Oper verſteigen, und diejenigen, welche es thun, ſtehen meiſt auf der Scheidelinie zwiſchen ſtabilen und ambulanten Bühnen. Aber es kommt auch nicht ſowohl darauf an, was man giebt, ſondern wie man es zur Darſtellung bringt, und liegt ſchon dem Weſen der Sache nach hierin der Schwerpunkt, ſo noch viel mehr in unſerer Zeit, da der künſtleriſche Werth der poetiſchen und muſikaliſchen Produkte ein ſehr zweifelhafter geworden iſt. So kann das der künſtleriſchen Bedeutung dieſer Bühnen keinen Abbruch thun, daß ſie die große Oper und das Ballet nicht in den Kreis ihrer Leiſtungen aufzunehmen mögen, da ſich jene in unſeren Tagen zum Dekorationseffektſtück erniedrigt hat und dieſes von ſehr zweideutigem Charakter iſt. Schließt alſo auch die große Mehrzahl der Wanderbühnen Oper und Ballet aus, ſo bleibt damit die Möglichkeit einer künſtleriſchen Wirkſamkeit nicht nur unbeſchädigt, ſondern vielleicht gerade durch dieſe freiwillige Beſchränkung erhalten. Denn viele beſſer geſtellte Theater gefährden ſich gerade dadurch, daß ſie über das durch ihre Kräfte vorgeſchriebene Ziel hinausgreifen wollen, und das gilt ganz beſonders von der Kultur der Oper und des

Ballets, welche bei weitem größere Mittel erfordern, da sie nicht ohne das rectirende Schauspiel zu bestehen pflegen, also jedesmal eine bedeutende Etaterhöhung mit sich bringen. Nehmen wir also an, es bleibe für das Repertoir das gesammte recitirende Drama mit der Gesangsposse übrig, so werden wir ungefähr richtig das Territorium der Wandertheater bezeichnen. Was nun zunächst das Trauerspiel und höhere Drama betrifft, so zeigt sich eine nicht geringe Neigung, dasselbe gelegentlich mit zur Darstellung zu bringen, und einzelne unserer deutschen klassischen Stücke dienen als Repertoirstücke, z. B. die Räuber, Kabale und Liebe, Käthchen von Heilbronn. Man sieht leicht, welche Stücke von der Gunst der ambulanten Mimen bevorzugt sind, nemlich diejenigen, in welchen das eigentliche tragische Element am wenigsten hervortritt, die rhetorisch-effectreichen die sentimentalen, die zu äußerlichen Effekten Anlaß gebenden. Mag auch hie und da eine Art von Pietät gegen unsre Dichter mit vorhanden sein, gewiß ist dieser Grund für die Einstudierung und Vorführung der schwächste und seltenste; denn alle Gründe stehen hier hinter dem einen zurück: das Stück macht Kasse. Und dieser Zweck wird bisweilen vollständig erreicht, indem das Publikum der kleinern Städte diesen klassischen Bestrebungen selten seine Unterstützung verweigert. Ueberhaupt wirken auf das ungebildete Publikum die beiden Spitzen der dramatischen

Dichtung, das Trauerſpiel und die Poſſe, am ſtärkſten, und im Bereiche des Tragiſchen iſt es insbeſondere, die ſchon bezeichnete mehr äußerliche Gattung, welche großen Beifall findet. Wenn es ſo recht furchtbar gräßlich zugeht, oder ſo grimmig rührend, daß des Weinens kein Ende iſt, dann ermangelt der zweite und dritte Platz gewiß nicht, ſich äußerſt befriedigt zu erklären. So ſind es denn weit weniger die wirklich guten Trauerſpiele, welche zur Aufführung kommen, ſondern die Stücke von Kotzebue, Babo, Auffenberg, Weißenthurn ꝛc. Daß ſich aber einzelne klaſſiſche Dichtungen eindrängen, beruht beſonders darauf, daß die Magiſtrate kleiner Städte, wenn um die Erlaubniß, Vorſtellungen zu geben, nachgeſucht wird, ſich gewöhnlich das Repertoir vorlegen laſſen; da müſſen denn auch ein paar klaſſiſche Stücke darauf ſtehen, damit man ſieht, daß die Truppe auch etwas Gutes geben kann. Nächſtdem wollen die Mitglieder der Geſellſchaft auf ihren Rollenverzeichniſſen auch einige der berühmteſten Rollen ihres Faches verzeichnet haben: wie könnte der erſte Held der Geſellſchaft ohne den Karl Moor, der Intriguant ohne den Franz Moor, der erſte Liebhaber ohne den Ferdinand ꝛc. beſtehen? Träumen doch Viele noch von einer weitern Laufbahn, und wie wäre dieſe ohne ſolchen Nachweis, wenigſtens in ihrer Berechnung, möglich?

Aber wie verfahren dieſe Bühnen bei der Darſtellung

tragiſcher Dichtungen? Wie ſind ihre Leiſtungen beſchaffen? Auf dieſe Frage iſt im Allgemeinen mit beſtem Rechte zu antworten, daß dieſe Aufführungen in der Regel ein wahres Pasquill auf Dichtung und Kunſt ſind. Vorerſt begnügt ſich die Direktion ſelten mit dem einfachen Titel, welchen der Dichter ſeinem Stücke vorgeſetzt hat, ſondern ſie erhöhen das Intereſſe durch eine eigene Zuthat, die durch das beliebte „oder" angeführt wird, wenn ſie es nicht vorziehen, einen ganz neuen Titel zu ſchaffen. So kommen ſchwerlich die einfachen „Räuber" auf den Zettel, ſondern es müſſen wenigſtens „die Räuber in den böhmiſchen Wäldern" ſein. Bei Kabale und Liebe laſen wir einmal, „oder die verhängnißvolle Limonade", und dergleichen Unſinn wird anderwärts Andern begegnet ſein. Eine andere beliebte Gewohnheit beſteht darin, daß die Dichtung in eine Reihe von einzelnen Stücken zerlegt wird, ſo daß jeder Akt ſeine Ueberſchrift erhält. Auch darin lieſt man faſt Unglaubliches, und die Zettel der Wanderbühnen bieten eine reiche Sammlung ſolcher ſeltſamen Auseinanderzerrungen. Endlich aber verfehlt der Direktor nicht, das Publikum beſonders auf das aufzuführende Stück aufmerkſam zu machen, indem er den Dichter rühmt, und vielleicht eine kurze Lebensbeſchreibung beifügt. Dabei kann es denn leicht vorkommen — und dieſer Fall gehört zu den wirklich vorgekommenen —, daß Schiller zu den

„ersten unserer lebenden Dichter" gerechnet wird, oder daß man ihm ein allgemeine Theilnahme erweckendes Schicksal andichtet, wie wir uns z. B. entsinnen gelesen zu haben, Schiller habe wegen der Räuber mehrere Jahre auf der Festung gesessen. Diese literarhistorisch-dramaturgischen Zugaben der Direktoren verdienten eigens gesammelt zu werden, so reich sind sie an dem tollsten Unsinn. Ja, es ist vorgekommen, daß die Direktion bei der Aufführung der Räuber die Zuschauer ganz besonders ersuchte, den Hausschlüssel mitzunehmen, weil der verächtliche Bösewicht Franz erst nach 10 Uhr in den Thurm geworfen werden könne. So beginnt die Mißhandlung der Dichtung sehr oft schon mit ihrer Ankündigung, und wie ergeht es ihr auf der Bühne selbst! Von einem nur leidlichen Verständniß der Intentionen des Dichters ist keine Rede, und kann zunächst schon deßhalb nicht die Rede sein, weil selten ein Schauspieler seiner Rolle mächtig ist. Niemand ist Herr der Worte und damit hat doch jede schauspielerische Thätigkeit zu beginnen. Der Souffleur arbeitet für Alle, und Jeder greift hastig nach dem, was aus dem Rettungskasten an sein Ohr dringt, so daß oft genug der Eine des Andern Rede hinwegnimmt, ohne auch nur zu ahnen, was dieses Vergreifen zu bedeuten hat. Nächstdem ist von einer verständnißrichtigen Deklamation Nichts zu spüren: Alles arbeitet mit voller Kraft, d. h.

Alles ſchreit tapfer darauf los, und wer am Beſten aus=hält, hat gewonnen. Eine Auseinanderſetzung der Rede findet nicht ſtatt, ſondern nur die gröbſten Unterſcheidungen werden angedeutet, indem entweder die volle Kraft der Stimme gleichmäßig auf der ganzen Rede ruht, oder das beliebte Theatergeflüſter zur Anwendung kommt. Es iſt aber mit dieſem Mangel einer nüancierten Deklamation nicht abgethan, ſondern es geſellt ſich noch das baarſte Unverſtändniß, die offenſte Unkenntniß der deutſchen Sprache hinzu, es zeigen ſich ſtarke dialektiſche Färbungen und an=dere Gebrechen mehr. Und nun das Spiel! Entweder begegnen wir hier der abſoluten Talentloſigkeit, die über=haupt Nichts mimiſch auszudrücken weiß und ſich auf ein paar ſtereotype Bewegungen beſchränkt, oder dem Mangel an Ausbildung, dem der gute Wille nicht über die Hin=derniſſe hinweghilft, oder endlich — und das iſt ſehr oft der Fall — der Vorbildung eines vielleicht leidlichen Talentes zu einer völlig äußerlichen Manier. Dieſe zuletzt Bezeichneten ſind die eigentlichen Matadore der ambulanten Theater und tragen den Kopf ſtolz empor, weil ſie ſich auf ihre grobe Arbeit nicht wenig einbilden. Dieſe Leute ha=ben entweder von Anfang an auf Nichts hingeſtrebt, als auf den Beifall der Maſſe, oder ſie haben in ihrem Wan=derleben allmählich jeden höheren Maßſtab verloren. Nun beſchränkt ſich ihr Spiel auf die ſtärkſten Mittel, auf

eine Couliſſenreiſſerei ſonder Gleichen, die entweder aus ihrer eigenen Fabrik hervorgeht, oder wohl auch aus anderwärts zuſammengeleſenen Kunſtſtückchen beſteht. Von einer Schauſpielkunſt iſt aber füglich kaum die Rede, und damit auch nicht von einer künſtleriſchen Behandlung des Dramas. Am wenigſten wollen wir dieſen Bühnen das zum Vorwurfe machen, was ſie bei Vielen in unſeren Tagen beſonders herabſetzt, daß ſie nemlich auf die ſceniſche Zuthat und Ausſtattung wenig zu verwenden haben. Das wäre der geringſte Schaden; vielmehr finden wir, daß ſie verhältnißmäßig noch eher zu viel, als zu wenig für das Aeußere thun.

Die allgemeinen Gebrechen der künſtleriſchen Leiſtungen dieſer Truppen, welche dieſelben zumeiſt aus dem Bereiche der Kunſt verbannen, der Mangel an geiſtiger Befähigung für die Aufgabe, an künſtleriſcher Kraft und an einer nur leidlichen Bildung derſelben, finden ſich denn auch in den übrigen Gebieten der dramatiſchen Dichtung, welche zur Darſtellung gelangen. Namentlich wird das feinere Luſtſpiel faſt unwirkſam, da die für daſſelbe unentbehrliche Leichtigkeit, Sicherheit, Sauberkeit der Ausführung mangelt. Am leidlichſten mag es noch mit der Aufführung der franzöſiſchen oder mit deutſcher Nachahmungskunſt den franzöſiſchen nachgebildeten Effektſchauſpielen ausſehen, weil hier Alles auf Oberflächlichkeit und Knalleffekt berechnet iſt:

aber die künſtleriſche Stellung der Bühne wird dadurch, daß auf dieſem Gebiete das Eine oder Andere gelingt, nicht um ein Jota gebeſſert, weil das Objekt der Darſtellung ſelbſt jenſeits der Kunſtgrenze liegt. So bleibt denn noch die Poſſe und das derbere Luſtſpiel übrig, als einigermaßen zugängliche Gebiete, obgleich ſelbſt hier immerhin noch mehr erforderlich iſt, als die Wanderbühnen leiſten können. Wie ſoll vor Allem der unentbehrliche belebende Humor der Poſſe bei den ſo gar kümmerlichen und bedrängten äußern Verhältniſſen dieſer Bühnenerhalten und genährt werden?

Aber abgeſehen davon, daß die mitwirkenden Kräfte überhaupt eine künſtleriſche Befähigung und Bildung in der Regel nicht beſitzen, wirken noch manche andere Umſtände mit darauf hin, daß eine ſolide tüchtige Leiſtung nicht zu gewärtigen iſt. Dazu gehört vor Allem die Abhängigkeit des Repertoirs von den Wünſchen des Publikums. Der Direktor, ängſtlich um ſeine Einnahme beſorgt, ſpürt den Neigungen ſeiner Zuſchauer möglichſt nach und iſt bereit, wo irgend ſich an einer einflußreichen Stelle ein Verlangen äußert, es zu befriedigen. Und in den kleinen Städten fehlt es nicht an ſolchen Kundgebungen. Daß ſich irgend ein dramaturgiſches Genie unter den Honorationen des Städtchens findet, iſt mit Beſtimmtheit anzunehmen, wenn nicht gar mehr als eins; dieſe unbe-

kannten Leſſings ſetzen der Direktion tüchtig zu, und da ſie in der Regel einen lokalen äſthetiſchen Ruf beſitzen, kann ihr Rath nicht unberückſichtigt bleiben. Am Ende kommen auch noch ein paar einheimiſche Dichter zum Vorſchein, die einige Manuſkripte aus dem Kaſten ziehen und die Gelegenheit beim Schopfe faſſen, ſie zur Aufführung zu bringen, und das iſt bei der patriotiſchen Theilnahme der Stadtbewohner für die Kaſſe nicht der ſchlechteſte Fall. Es verlauten aber noch andere Wünſche, und wo irgend ein paar Abonnenten oder ſonſtige Billetabnehmer ſolche äußern, wird im Intereſſe der Kaſſe nachgegeben. Alles das zuſammengenommen giebt dem Repertoir ein fortwährendes Schwanken, eine ſo unruhige Bewegung, daß an ein ſorgfältiges Lernen, Studieren, Probieren gar nicht zu denken iſt. Dazu kommt die geringe Mitgliederzahl, welche es nöthig macht, daß Alle faſt in jedem Stücke mitwirken müſſen, wodurch denn an die Einzelnen Anſprüche erhoben werden, welche jede Vertiefung in die Sache, wenn ſie ſonſt innerlich möglich wäre, äußerlich abſchneiden. Endlich aber verurſacht die geringe Einwohnerzahl, daß Wiederholungen ſelbſt beifällig aufgenommener Stücke nicht oft gewagt werden dürfen. So entſteht ein ewiges Drängen und Jagen nach Neuem, ein Suchen nach Stücken, die um ſo ſchneller vergeſſen werden, als ſie niemals zu wirklichem Eigenthum der Lernenden

werden, eine Unruhe und Haſt, die auch den geringen Grad von Tüchtigkeit, der übrig bleibt und der allenfalls an die Region der Kunſt heranführen könnte, aufzehrt.

Nicht minder iſt dabei ferner der fortwährende Wechſel des Perſonales zu bedenken: daß aber die Mitglieder förmlich ab- und zugehen, iſt kein Wunder, ſondern die natürliche Folge der unſicheren Verhältniſſe. Das Rechtsbewußtſein leidet unter ihnen, wenn es überhaupt von Haus aus vorhanden war; oft genug mag auch das nicht der Fall ſein. Der Schauſpieler, der ſich mit der Direktion nicht verträgt, oder dem ſich eine beſſere Ausſicht bietet, geht davon, nach erfolgter Kündigung, mit Einverſtändniß des Direktors, oder auch ohne Beides. Er weiß, daß er auf unſicherm Boden ſteht, und darum fühlt er ſich im Grunde niemals gebunden; außerdem kann er ſich ja ſagen, daß ſeine Direktion ſich eben ſo wenig an die abgeſchloſſenen Verträge und erwachſenen Verbindlichkeiten kehren wird, wenn die Sachen ſchlecht ſtehen. Für die Direktion aber entſtehen durch den häufigen Abgang ihrer Mitglieder keine beſondere Schwierigkeiten: herumziehende Schauſpieler giebt es genug und es bedarf doch nur eines Briefes an eine kleine Theateragentur, ſo ſteht wieder eine ganze Schaar zur Dispoſition. Von dem Schaden, der dem Spiele, der ganzen Wirkſamkeit erwächſt, haben

dieſe Leute ſelten eine richtige Vorſtellung: es wird, wofern es nöthig, ein anderes Subjekt eingereiht, und damit Punktum!

Beklagenswerth iſt es, aber es iſt nur zu wahr: eine künſtleriſche Bedeutung dieſer Wanderbühnen iſt nicht nachzuweiſen, es iſt Nichts als ein elendes Handwerkern ohne Sicherheit, ohne Tüchtigkeit, ohne Sittlichkeit.

Wir möchten nun wohl befugt ſein, die Behauptung aufzuſtellen, daß die Exiſtenz der Wandertheater in ihrer bisherigen Weiſe eine durchaus unberechtigte ſei, daß ſie ein Inſtitut ohne allen Werth ſeien, und daß man mindeſtens in Erwägung zu ziehen habe, welche Maßregeln hier eine Abhülfe vermitteln können. Um das Gewicht dieſer Mahnung zu verſtärken, wollen wir noch die Frage beantworten, welche Folgen und Wirkungen von dieſen Wanderbühnen ausgehen.

Der Einfluß, welchen die Kunſt, insbeſondere auch die theatraliſche, auf das Volk in geiſtiger und ſittlicher Beziehung auszuüben vermag, kann von den ambulanten Theatern in keiner Weiſe und auch nicht im geringſten Grade ausgehen. Denn man kann nicht mehr geben, als man hat, ohne Geiſt nicht geiſtig anregen, ohne Geſchmack nicht den Geſchmack bilden, ohne Sittlichkeit nicht ſittlich veredeln. Wir haben es alſo nur mit einer Vergnügungsanſtalt zu thun, und jedenfalls mit einer ziemlich niedrig ſtehenden. Aber nicht nur, daß die wohl-

thätigen Eindrücke, welche die Bühne in ihrer echten Gestaltung und Wirksamkeit zu machen befähigt ist, wegfallen, es treten positiv schlechte Einwirkungen an ihre Stelle. Diese gehen aus den schlechten Stücken mit frivoler Tendenz oder scheinbarer Moral hervor, sowie aus der ganzen Art und Weise, wie die Dinge betrieben zu werden pflegen. Und was liegt außerhalb der Coulissen? Ein unordentliches, häufig sogar ein offen unmoralisches Leben, das nicht bloß Abscheu und Tadel erweckt, sondern wohl auch manche leichter Gesinnte anlockt und in seine Tiefen herabzieht. Welche Bedenken erstehen auf diesem Gebiete des socialen Lebens! Was kann es für Folgen haben, wenn die Ehe hier so offenbar mit Füßen getreten wird und das Leben im Konkubinat so ganz und gar alltäglich wird! Man wird doch nicht durch abschreckende Beispiele wirken wollen, sonst müßte man daran erinnern, daß vielleicht mehr zur Nachahmung verlockt als von derselben abgeschreckt werde. Und ganz besonders mahnen wir noch einmal, der Kinder dieser Wanderehepaare zu gedenken, was für eine Generation in diesen heranwächst! Wenn wir schon Unmuth und Mitleid genug empfinden, daß so viele unserer Mitmenschen sich in einer solchen Lage befinden, sollen wir nun gar noch ertragen, daß ein neues Geschlecht in dieselbe Situation hineinwächst? Das Publikum möchte in der That nirgends irgend einen

Gewinn von dem Beſuche dieſer Wanderbühnen ziehen, wie ſie jetzt in ihrer Menge und Organiſation beſchaffen ſind; es iſt das Theater in dieſer Geſtalt zu einem Vergnügen letzter Klaſſe herabgeſunken, das weder geſunde Derbheit noch geiſtige Feinheit beſitzt. Im Gegentheil erleidet das Publikum nachtheilige Einwirkungen durch dieſe Bühnen und mehr noch durch das Privatleben dieſer Geſellſchaften.

Aber auch die Kunſt, das Theater überhaupt leidet; Vorurtheil und Mißtrauen gegen das Proletariat des Schauſpielerthums hat hier eine feſte Stütze und nimmer verſiegende Nahrung. Das Leben ſogar leidet, denn ihm werden Kräfte entzogen, die, wie ſchwierig ſie auch ſich anſtellen, doch immer beſſer verwendet werden können, als in dem Leben der „Schmieren“ und „Meerſchweinchen“; es leidet die Gemeinſchaft der Menſchen, die endlich doch für invalid und ſtumpf gewordenen Schauſpieler ſorgen muß; es leidet der Staat, der, bei allen Inſtituten, die das Gute nicht direkt fördern, im Nachtheil iſt, weil ſeine Zwecke gehindert, vielleicht gar die entgegengeſetzten unterſtützt werden, kurz, Alles von den Betheiligten ſelbſt an bis zu dem weiteſten der umgebenden Kreiſe, Alles leidet unter dieſem Unweſen.

Vor Allem aber leiden die Betheiligten die Wanderſchauſpieler ſelbſt. Eine rechtloſe, exiſtenzloſe, freudloſe,

alles höheren Strebens und aller tiefern Beziehungen baare Schaar durchwandern sie die Länder, dem Leben fremd, der Kunst fremd, der Dichtung, sich selbst, der Religion, und dennoch — dennoch ist bisher so gut wie Nichts geschehen, um diese Zustände zu beseitigen. Wie Mancher, der jetzt in dieses Leben hineingerathen, sich von ihm nicht zu befreien weiß, mag schon gewünscht haben, daß es doch keine solche scheinbare Zufluchtsstätten und Versorgungsanstalten für Bethörte und Arbeitsscheue gebe. Aber sie sind da, sind in Hülle und Fülle vorhanden, und solange sie in dieser Weise bestehen, werden sie Jahr aus Jahr ein ihre Opfer begehren und erhalten, denn Leichtsinn, Verblendung und Trägheit werden nicht aus der Welt verschwinden. Das wird kein Gesetz und keine Maßregel herbeiführen können, freilich aber Jeder, der ein Herz hat für die sittlichen Interessen unserer Zeit, wird gegen das Bestehen von Instituten auftreten müssen, die geradezu darauf angelegt sind, aus halb Verlorenen ganz Verlorene zu machen, dieselben sich zu geschlossenen Gesellschaften vereinigen und durch Stadt und Land hindurchziehen zu lassen, damit die böse Saat auch anderwärts gesät werde und gedeihe!

Drittes Kapitel.

Die Tivolitheater.

An dieſer charakteriſchen Errungenſchaft des gegenwärtigen Theaters können wir nicht ſtillſchweigend vorübergehen, denn in dieſen jetzt überall auftauchenden Anſtalten tritt uns ſo recht lebendig das Bild des Verfalls unſeres Bühnenweſens entgegen.

Unter dieſen Tivoli- oder Sommertheatern verſtehen wir diejenigen Bühnen, welche jetzt während der Sommermonate in großen und kleinen Städten die dramatiſchen Kunſtgenüſſe mit der Freude an der Natur zu verbinden und dieſem complicirten Vergnügen eine ſolide Grundlage durch Bier, Kaffee, Wurſt und Tabak zu geben ſuchen. Meiſtens ſind dieſe Theater in einem Garten errichtet und der Zuſchauerraum unbedacht, bisweilen iſt auch durch umgebende Gallerien Vorkehrung gegen eintretenden Regen getroffen, die Bühnen ſelbſt ſind unter Dach und Fach gebracht, öfters ſo, daß die hintere Seite geöffnet werden und ſo die Natur ſelbſt als Proſpekt verwendet werden kann. Unvermeidliche Bedingung dieſer Theater iſt, daß damit eine Reſtauration in Verbindung ſteht, welche ſich nicht in der beſcheidenen Zurückhaltung der gewöhnlichen

Theaterbüffets hält, sondern sich zum wesentlichen Bestandtheil des Theaters macht, so daß die Eß- und Trinkfreude sich nicht auf die Zwischenakte zu beschränken braucht. Und damit dem Publikum ja Nichts abgehe, so geht wohl noch ein Gartenconcert vorher oder es schließt sich eine italienische Nacht, Feuerwerk und Illumination an, oder man läßt einen Luftballon aufsteigen oder was sich sonst noch von außerordentlichen Ergötzlichkeiten auftreiben läßt. Das Alles wird dem Zuschauer zu möglichst billigem Preise entweder aufgedrungen oder doch angeboten, und die liebe Natur dient dieser concentrierten Lebensfreude als eine willkommene Staffage.

Kann man von irgend einer modernen Erfindung sagen, sie sei ein Zeichen der Zeit, so gilt das von diesen Tivolitheatern. Darum sind sie auch so üppig aufgewachsen, daß sich fast keine Stadt den Ruhm nehmen läßt, eine solche dramatisch-musikalisch-somatische Kunstanstalt zu besitzen. Selbst da, wo sich schwerlich eine Bühne im Winter zu erhalten vermöchte, treibt im Sommer ein Tivolitheater sein lustiges und luftiges Wesen, und in den großen Städten, welche ein stehendes Theater besitzen, sehen sich die Theaterdirektionen gezwungen, ihre Stütze im Tivoli zu suchen, oder glauben wenigstens dazu gezwungen zu sein. Es gibt aber eine Art von Gedeihen, welche mehr dem Aufschießen und Ueberwuchern des Unkrauts

gleicht, als dem langſameren und dafür auch ſicheren Emporwachſen der ſchönen und nützlichen Pflanze. Das Gute nimmt niemals ſo ſchnell überhand, wie das Nichtgute, das iſt eine Erfahrung, die man überall im Leben und gewiß am Beſten zunächſt an ſich ſelbſt machen kann: darum iſt man wohl berechtigt, neuen Erſcheinungen gegenüber, welche ungewöhnlich ſchnellen Eingang finden, ein wenig mißtrauiſch zu ſein.

Der Zuſammenhang der Tivolitheater mit charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten unſrer Zeit iſt ein ſo offen daliegender, daß man des Nachweiſes überhoben ſein ſollte. Hier gilt aber leider die Wahrheit, daß man keine Vorausſetzung weniger machen darf, als die, daß dergleichen Zuſammenhänge Jedem einleuchten müßten. Wo es ſich um ein Verhältniß des Aeußeren zu dem Inneren handelt, beſitzen wir eben ſo viel Kurzſichtigkeit als Starrſinn, und wenn wir auch einſehen könnten, ſo wollen wir doch nicht einſehen. Da hilft denn nichts Anderes, als daß die einfachſte Wahrheit — und oft handelt es ſich gerade um ſolche einfache Wahrheiten — immer und immer wieder ausgeſprochen wird, damit ſie endlich einmal Eingang und Beherzigung finde. So herrſcht bei uns jetzt eine große Neigung, den ernſten Inhalt des Lebens, ſo viel als ſich irgend thun läßt, durch allerlei Beiwerk und Zuthat zu ſchwächen und herabzudrücken: Nichts iſt unlieb-

ſamer als das, was nicht bloß ernſt iſt, ſondern auch ernſt ausſehen will; das wird heut zu Tage gewöhnlich in die Kategorie des Langweiligen geworfen, während in der That gerade das jetzt beliebte Verfahren, den Inhalt abzuſchwächen, zur wirklichen Langeweile hinführt, die ſich überall einſtellt, wo der Inhalt oder das Verhältniß des Menſchen zu demſelben verloren gegangen iſt. Alles, wie ſehr es auch widerſtreben möge, wird zum bloßen „Amüſement“ herabgezogen, Alles ſoll zur Unterhaltung dienen, und ſelbſt die wichtigſten Angelegenheiten ſollen durch das Vergnügen vermittelt werden. Dieſem Streben blüht kein reicheres Feld, um darauf thätig zu ſein, als das der Kunſt, und hier iſt es vorzugsweiſe die dramatiſch-muſikaliſche Kunſt, wie ſie im Theater zur Verwirklichung gelangt, welche dieſer Nivellierungsluſt anheimfällt. Denn das Theater will ja von Haus aus eine Stätte der Erholung ſein; es kommt alſo nur darauf an, daß man dieſem vieldeutigen Worte eine bequeme Auslegung angedeihen läßt. Bei dem Theater, wie es bisher in den geſchloſſenen Gebäuden oder wenigſtens in dazu eingerichteten Sälen beſtand, blieb doch immer noch ein Stück von Ernſt übrig. Das zuſchauende Publikum iſt verurtheilt ſtill zu ſitzen, ſchweigend zuzuhören und die Kaffeetaſſe und den Bierkrug außerhalb der Theaterräume zurückzulaſſen. Wie auch das Theater ſelbſt bemüht ſein mochte, ſeine höhere

Bedeutung zu vergeſſen oder zu verunglimpfen, es nahm doch ſelbſt für die Produktionen, zu denen es ſich erniedrigte, den Zuſchauer ganz und ungetheilt in Anſpruch: es ſchloß ſich ab und beſchränkte ſich auf Schauſpiel, Geſang und Muſik; es blieb doch immer hauptſächlich Theater. Dieſe letzte läſtige Feſſel haben die Tivolitheater, ganz zeitgemäß, abgeſtreift; ſie haben den Zuſchauer vom Theater emancipirt. Es leuchtet ein, daß nur der Verfall des Theaterweſens in den geſchloſſenen Gebäuden die Tivolitheater hervorgerufen hat: denn durch ihr Auftreten iſt eigentlich nichts Anderes geſchehen, als daß ſich das Publikum von den Feſſeln befreit hat, welche das Theater ſelbſt nicht mehr dulden wollte. Begreiflicherweiſe mußte aber das Publikum einen Schritt weiter thun, weil es niemals auf dem gleichen Standpunkte mit dem Theater, als der äußeren Erſcheinung der dramatiſchen Kunſt, ſtehen kann. Das Publikum ſteht naturgemäß unter der künſtleriſchen Stufe des Theaters: daraus folgt, daß, wenn das Theater ſich herabwürdigt, das Publikum noch tiefer herabſteigt. Der richtigſte Ausdruck dieſes Verhältniſſes ſind die Tivolibühnen. Nachdem das Theater überhaupt keinen Anſtand genommen hatte, ſeinen tieferen Inhalt aufzugeben, nachdem es zu einer Luxusanſtalt von ſehr leerem, ja ſelbſt zweideutigem Charakter geworden war, konnte das Publikum gar nichts Anderes

thun, als noch weiter vorgehen. Es nahm, nachdem ihm das Theater längst die innere Freiheit bewilligt hatte, nun auch die äußere Freiheit in Anspruch, befreite sich vom letzten Rest des Zwanges, und pflanzte Kaffeetasse, Bierkrug und Cigarre als Symbole der äußeren Emancipierung auf dem Schlachtfelde auf. So haben die Theater selbst sich die Tivoli's heraufbeschworen, und wie sehr sie nun auch dieselben anfeinden mögen, so ist es doch nicht nur zu spät, sondern es ist auch sehr Unrecht, weil sie selbst daran Schuld sind. Hätten sie jenem Streben unserer Zeit, den Ernst in Spaß zu verwandeln, oder doch durch allerlei Beimischungen so zu versetzen, daß er ein anderes gefälligeres Aussehen gewinnt, Widerstand entgegenzusetzen vermocht oder zu widerstehen versucht, schwerlich wäre das Institut der Sommertheater zu solcher Ausdehnung gelangt. Wer die letztvergangenen Decennien genauer betrachtet hat, wird ferner finden, daß ein bemerkbares Streben durch dieselben ging, die Individualitäten zur möglichst unumschränkten Geltung zu bringen. Was irgend sich der subjektiven Neigung in den Weg stellte, wurde angefeindet und angegriffen, und Vieles ist dem Andrange erlegen, wenn auch nur einstweilen, da manche der niedergetretenen Schranken viel zu fest und berechtigt sind, um sich nicht wieder aufzurichten. Nun ist zwar das Vergnügen von vornherein und vermöge seiner natürlichen Beschaffenheit

dem subjektiven Ermessen zum größten Theil anheimgegeben, so daß die Herrschsucht der Individualität sich bei weitem mehr auf andere Gebiete warf; dennoch aber blieb auch dieses Gebiet nicht unberührt. Auch dafür sind die Tivolitheater ein sprechender Beweis, denn in ihnen tritt das Theater, das sonst eine gebietende Stellung einnimmt, zur Nebensache zurück, der Zuschauer wird zur Hauptperson. Die Rücksichten, die das geschlossene Theater noch beansprucht, fallen; nun erst kann der seine Erholung Suchende völlig treiben, was er will, sitzen, stehen, gehen, zuhören, sprechen, rauchen, essen und trinken, und wer weiß, was sonst noch.

Beide Eigenschaften unserer modernen Zeit ruhen, wie leicht ersichtlich, auf materialistischer Tendenz; doch trat der Materialismus noch offener auf, indem die ganze äußere Einrichtung der Tivoli's ihm angehört. Der Mensch soll nicht nur das Vergnügen auf die oberflächlichste, müheloseste Art genießen, nicht nur dabei in seinem subjektiven Belieben möglichst unbehindert sein, er soll auch recht viel genießen. Jedem Sinne soll sein Theil werden, und so ein angenehmes Gleichgewicht hergestellt werden, welches vor dem Ueberwiegen irgend eines Faktors schützt und bewahrt. Natürlich ist auch hier der Materialismus der geschlossenen Theater vorangegangen, nachdem aber in diesen der scenische Apparat und die realistische Tendenz der

Stücke die Oberhand gewonnen, ſetzte ſich der Materialismus, den die Bühne nicht durch einen ihr nothwendigen Idealismus bekämpft hatte, ſich ſelbſtändig feſt und erſchuf zu ſeinen Gunſten die Tivolitheater, bei denen wohl kein Menſch mehr an Idealismus denkt, wie das in den geſchloſſenen Theatern doch noch hie und da, wenn auch ſelten genug, der Fall ſein mag.

Indeſſen haben auch dieſe Sommertheater ihre Lobredner und Beſchützer. Kann man es mißbilligen, fragen dieſe, wenn durch dergleichen Anſtalten die Dicht- und Schauſpielkunſt dem Volke recht nahe gerückt, wenn ſie dadurch populär wird? Denn es iſt ja nicht zu leugnen, daß die niedrigeren Preiſe der Sommertheater den weniger Bemittelten eher Gelegenheit geben, ſich ſolchen bildenden Genuß zu verſchaffen, als die geſchloſſenen Theater. Warum alſo gegen Theater eifern, die ganz beſonders dazu geeignet ſind, das Intereſſe an der dramatiſchen Kunſt den unteren Volksklaſſen mitzutheilen? —

Da wäre nun zuerſt zu fragen, ob dann ſelbſt, wenn wir annehmen wollten, daß eine derartige bildende Wirkung, ein idealiſierender Einfluß von den Sommertheatern ausgehen könnte, eine ſolche Popularität der dramatiſchen Kunſt und Dichtung zu wünſchen wäre? Und hier möchte eine bejahende Antwort nicht ohne Beſchränkung zu geben ſein. Freilich ſtößt man bei denen, die Alles gleich und

eben machen wollen, bei den Nivellierungslustigen, auf harten Widerspruch, wenn man dergleichen Schranken ziehen will, und namentlich wäre in den letztvergangenen Jahren eine solche Aeußerung dem Anathema schwerlich entgangen. Gleichwohl ist es so, daß auch in geistigen und ästhetischen Dingen der Satz suum cuique sein Recht hat, wie denn diesem alten Spruche eine mehr als juristische Beziehung innewohnt: er hat eine weit allgemeinere Bedeutung, und namentlich auch eine ethische. Jetzt, wo man von dem Nivellierungstaumel allmählich zu einer ruhigeren Betrachtung der Dinge und damit zu einer gerechteren Würdigung der Unterschiede zurückkehrt, wird man auch dem Popularisieren nicht mehr das Wort reden. Denn was soll das eigentlich heißen? soll das Hohe herab oder soll das Niedere heraufgezogen werden? soll die Kunst sich dazu bequemen, der ungebildeten Masse des Volkes in einer zugänglichen Gestalt zu erscheinen oder soll das Volk zu einer idealen Kunstanschauung herangebildet werden? Eines von Beiden muß nothwendig der Fall sein, wenn wir nicht annehmen wollen, daß eine solche Kluft zwischen Poesie und Kunst einerseits und der großen Menge andererseits überhaupt nicht vorhanden sei: das aber wird wohl Keiner voraussetzen wollen.

Der erste der beiden angeführten Wege wird zwar oft enug betreten, ist aber ein sehr bedenklicher und gefähr-

licher. Denn er ist nur zulässig, wenn er eine bestimmte Grenze einhält, welche ihm durch das Wesen aller Kunst vorgezeichnet ist. Vermag diese ihre Wirkung auf die Gesammtheit des Volkes dadurch zu erhöhen, daß sie sich zugänglicher Objekte und allgemein verständlicher Mittel bedient, ohne darum ihrer hohen und idealen Aufgabe untreu zu werden, nun, so wird Jeder darin ein heilsames und förderliches Streben erkennen. Und in der That ist ein solcher Zug zur Popularität im Wesen der Kunst begründet, weil sie überall eine innige Beziehung zum rein und allgemein Menschlichen hat. Aber verliert sie in jenem Bemühen zugänglich zu werden, ihre ideale Natur aus den Augen, so wird aus dem Populariſieren ein Profanieren, und eine Profanation der Kunst ist nichts Anderes als eine Zerstörung der Kunst. In diesem Sinne läßt sie sich nun und nimmermehr herabziehen und hört eben auf Kunst zu sein, wenn es dennoch versucht wird. Darum wird auch das Verhältniß der weniger Gebildeten und Ungebildeten zur Kunst zu allen Zeiten ein sehr modificiertes und beschränktes sein. Und was von der Kunst gilt, findet auf Alles Anwendung, was eine höhere geistige Kultur der Empfangenden voraussetzt. Bis zu einem gewissen Grade bleiben diese Gebiete esoterischer Art und müssen es bleiben. Sie lassen sich nicht nach Gutdünken herabziehen und von ihren Voraussetzungen und

aus ihrem Zusammenhange lösen. Weit entfernt, das zu beklagen, möchten wir es im Gegentheil mehr beherzigt wissen, und dem Streben Alles zur Gemeinverständlichkeit herabzudrücken in den Weg treten: es gilt eben, nicht bloß an das Gemeinschaftliche, sondern auch an das Besondere zu denken, nicht die Unterschiede zu verwischen, sondern sie, sofern sie begründet sind, aufrecht zu erhalten.

Vielleicht ist man hiermit im Ganzen einverstanden und neigt sich der andern Ansicht zu, daß die Masse für das Ideale in der Kunst heranzubilden sei. Das ist jedenfalls eine auf sehr löblichen Intentionen ruhende Anschauung, und auch sie hat ihre Berechtigung, aber mit dieser ihre Schranke. Allerdings hat die Kunst, wie wir zu verschiedenen Malen erörtert oder bemerkt, eine solche Fähigkeit, Neigung und Pflicht, zum Idealen heranzubilden, und ist ohne diese gar nicht denkbar. Aber nicht wenig liegt zwischen einem Ziele und seiner Erreichung; so auch hier. Jedenfalls ist es wahr, daß das Theater als Kunstanstalt an der geistigen, sittlichen und ästhetischen Heranbildung des Volkes Theil zu nehmen hat, aber es ist auch eben so wahr, daß diese Aufgabe eine unendliche ist, deren letzte volle Erfüllung nie möglich wird. Denn hier kommt eine ganze Reihe von mitwirkenden äußeren und inneren Verhältnissen in Betracht, ohne welche die äußere Erscheinung der Kunst als Lebensgebiet nicht realisiert

werden kann. Wären aber auch dieſe hindernden und ſchwächenden Momente nicht vorhanden, ſo bliebe immer noch die Gewißheit, daß die Wirkung nur eine ſehr langſame und allmähliche ſein könnte, ſo ſtark auch die einzelnen Eindrücke und Anregungen ſein möchten. Es iſt aber hierbei ganz beſonders ins Auge zu faſſen, daß eine ſolche Erziehung zum Idealen, eine ſolche Erhebung der Maſſe zur Poeſie und Kunſt nur möglich iſt, wenn das Ideale wirklich ihm gegenüber ſteht, wenn Poeſie und Kunſt wirklich zur Erſcheinung gelangen. Auch die von vornherein nur modificiert zu denkende Bildungs- und Erziehungskraft der Bühne wird nur unter der Vorausſetzung wirkſam, daß die Bühne ſich nicht von dem Standpunkte entfernt, der ihr allein jene Kraft verleiht; das iſt aber der rein künſtleriſche. Wir werden ſpäter noch nachweiſen, daß dieſer Standpunkt zu den verlaſſenen und überwundenen gehört, und daß er nur noch in einzelnen Perſönlichkeiten und vereinzelten Beſtrebungen ſich kund giebt: wir haben hier insbeſondere bezüglich der Tivolitheater auseinanderſetzen, daß und weßhalb ein ſolcher künſtleriſcher Geiſt und Sinn, eine ſolche ideale Kunſtauffaſſung in ihnen nicht zu finden ſei. Wenn wir nun vorläufig annehmen, daß dem ſo ſei, wie kann in dieſem Falle von einer Heranbildung des Volks zum Idealen die Rede ſein?

Wir ſehen, die Kunſt kann nicht herabſteigen, wenn ſie im Herabſteigen ihre nothwendige Baſis und ihre Natur verleugnen ſoll; das Volk kann nicht hinaufgezogen werden, und wird es wenigſtens ſicher da nicht, wo gerade das fehlt, wozu es hinaufgezogen werden ſoll. Welcher Schutz bleibt den Tivolitheatern übrig?

Vielleicht eine philanthropiſche Vergnügungstheorie, welche behauptet, unter den Sonntags- und Feierabendsfreuden des weniger Bemittelten und weniger Gebildeten verdiene ein ſolcher Theaterbeſuch doch wohl den Vorzug. Hier biete ſich ihm doch immer Etwas, das beſſer ſei, als die Bierbank oder der Tanzboden; hier vereinige ſich eine, wenn auch nicht hoch anzuſchlagende, doch für den Bildungsgrad der Mittelklaſſen ausreichende geiſtige Anregung, und zugleich ſei die Freude an der Natur und ein mäßiger Genuß von Speiſe und Trank nicht ausgeſchloſſen. So gewähre das Sommertheater einen vielſeitigen und doch auch nicht unedlen Genuß. — Dieſe Anſicht mag eine vielverbreitete ſein, und man muß zugeben, ſie hat auf den erſten Anblick Manches, was für ſie einnimmt. Man hat ſo viel über das Wirthshausleben unſerer Zeit geklagt und klagt darüber auch heute noch, man bezeichnet den ſtarken Verkehr an den öffentlichen Orten als eine der Haupturſachen der immer mehr anwachſenden Verarmung, man klagt ſo ſehr über das Vorwiegen der rein

materiellen Genüſſe, daß es wirklich faſt erfreulich ſcheint, in dieſen Theatern veredelte Vergnügungsanſtalten zu haben, welche dem Materiellen nicht ganz unterthan, wenn auch nicht gerade abhold ſind. Wohl möglich, daß eine ähnliche Betrachtungsweiſe hie und da zu Konceſſionen für Sommertheater und Arenen führt, daß man damit auf die Menge veredelnd zu wirken gedenkt. Wer die Sache ſo anſieht, dürfte ſich aber in großem Irrthume befinden: wenigſtens vermögen wir dieſer Anſchauungsweiſe durchaus nicht beizupflichten. Es iſt unzweifelhaft wahr, daß eine unerſättliche, über alles Maß und Ziel hinausgreifende Vergnügungsluſt eine Hauptkrankheit unſerer Tage iſt, wie ſie das zu vielen Zeiten war, und daß das geſteigerte Kulturleben unſeres Jahrhunderts die reichſten Mittel dazu bietet. Aber man wird ſchwerlich dadurch nützen, daß man die Nivellierungstheorie auch hier anwendet, ſondern vielmehr dadurch, daß man Ernſt und Scherz, Vergnügen und Arbeit für ſich getrennt beſtehen läßt, ſo daß Jeder weiß, was er vor ſich hat. Gegen eine Lebensfreude ſelbſt von entſchieden materiellem Charakter, die ſich als nichts Anderes giebt, als was ſie wirklich iſt, möchte weit weniger einzuwenden ſein, als gegen dieſe modernen Miſchlinge von Ernſt und Spaß, Arbeit und Erholung, die eine unentſchiedene Mittelſtellung einnehmen. Denn dieſe letzteren haben eigentlich nach keiner Seite hin eine einigermaßen beſtimmte und erkleckliche

Wirkung. Sie haben den Ernſt ſo weit abgeſchwächt, daß er nicht beſchwerlich wird, und haben auch wiederum der materiellen Zuthat eine, wenn auch nur ſcheinbare, Grenze gezogen, daß ſie nicht zur vollen Herrſchaft gelangt. So iſt es offenbar bei den Tivolitheatern. Sie bieten nicht das, was das eigentliche Theater gewährt, verlangen aber dafür auch weniger äußere Rückſicht; ſie machen nicht darauf Anſpruch, bloß Theater zu ſein. Auf der anderen Seite ſind ſie zwar zugleich Reſtaurationen und Kaffeegärten, Rauch- und Sprechgelegenheiten, aber Alles dieſes auch nicht allein, ſondern mit einem äſthetiſchen Beiſatz. Es iſt offenbar ein Centaurengeſchlecht, dieſe Sommertheater und Arenen, halb Theater und halb Kneipe: dem Zufall bleibt anheimgegeben, was vorherrſchen ſoll. Als dritter Faktor geſellt ſich dann noch eine Art von Naturfreude hinzu, indem man ſich gewöhnlich im Freien, in Gärten, unter Bäumen befindet, und vielleicht ſogar, wenn überdeckte Gallerien vorhanden ſind, zu allen Freuden auch noch die hinzufügen kann, einen Regenguß als Intermezzo behaglich mit anzuſehen, ohne darum dem Theater und der Natur und dem Bierkrug zu entſagen. Derartige Beſchäftigungen, die einen entſchiedenen Charakter nicht beſitzen, möchten wir auf keine Weiſe begünſtigen. Ein rechtes ordentliches Vergnügen hat ſein gutes Recht: das iſt dem Leben nicht zu nehmen und braucht ihm auch nicht

genommen zu werden. Eine Erholung muß eine wirkliche Erholung ſein, ſie muß den Menſchen wirklich geiſtig und leiblich erfaſſen und erfriſchen. Kommt bei der Freude, welche mit der Erholung Hand in Hand geht, einmal eine derbere Aeußerung, ja ſelbſt einmal eine Rohheit vor, ſo iſt das immer noch erträglicher, als wenn man der Erholung eine äſthetiſche Bläſſe ankränkeln läßt. Denn jene derben Aeußerungen beruhen auf dem Vorhandenſein von Lebensmuth und Lebenskraft, die dann auch der Arbeit zu Gute kommen, und in höherem Grade, je mehr eben Arbeit Arbeit und Vergnügen Vergnügen bleibt. Wer der materiellen Erholung einen ſolchen ſogenannten „edeln" Beiſatz giebt, kann leicht in die Gefahr kommen, dann das Umgekehrte bei der Arbeit zu thun. So ſchmelzen die im Leben unabweisbar nothwendigen Gegenſätze in eine farbloſe Mitte zuſammen, die dann weder die rechte Luſt an dem Schaffen, noch die rechte Freude am Ausruhen hat. Es iſt aber im Leben erſprießlich und nothwendig, daß man die natürlichen Gegenſätze nicht in einander vermiſche, ſondern ſie ſelbſtändig ausbilde: ſo nur erhält Alles ſeine rechte Bedeutung und Wirkung, und das Leben ſelbſt wird zu einem ſtarken einheitlichen Organismus. Wer hier unter Bezugnahme auf früher von uns gethane Aeußerungen meint, unſere Anſicht führe zu dem, was wir ſonſt ſo eifrig bekämpften, zu einer Auflöſung des Ganzen in

ſeine Theile, zu einer Emancipation der Glieder, der würde nur aus Mißverſtändniß ſo urtheilen können. Denn wer unnöthige Trennungen und unberechtigte Emancipationen angreift, wird darum über nothwendige Unterſchiede und über eine vernünftige Entwickelung des Einzelnen nicht hinwegſehen wollen: er hat nur das Bewußtſein der Zuſammengehörigkeit der Theile feſtzuhalten und darf die Unterordnung derſelben unter die höhere Idee des Ganzen nicht aufgeben wollen.

Sollte aber Jemand ſogar ſo weit gehen, aus jenen Worten herauszuleſen, daß wir einer Vergeiſtigung des materiellen Lebens uns widerſetzen ſollten, ſo wollen wir dieſen darüber noch beſonders beruhigen. Denn Nichts kann unſere Abſicht weniger ſein: vielmehr iſt auf eine ſolche Vergeiſtigung und Veredelung der äußeren Lebensfreuden nachdrücklich hinzuarbeiten, und dieſe Schrift geht ja weſentlich mit von dem Wunſche aus, einen unſrer edelſten und mächtigſten Hebel zu einer ſolchen Vergeiſtigung und Veredelung unſrer Erholungen, das Theater, in ſeine wahre und allein gültige Stellung wieder einzuſetzen. Aber wir haben es hier mit einer beſonderen Gattung von Theatern zu thun, welche ihr Publikum weit mehr in den niederen Regionen des Volkes ſuchen und bisweilen geradezu die Keckheit haben, ſich Volkstheater zu nennen. Wahrlich ein ſchöner Name, der ſchwerlich durch irgend einen an-

deren übertroffen wird! Aber wahrlich zugleich ein Name, der schmählich mißbraucht wird und der uns an die alte böse Unsitte erinnert, mit dem schönen Worte „Volk" das zu bezeichnen, was wir unter einen vornehmer und manierlicher klingenden Namen nicht zu bringen wissen. Aber dem sei wie ihm wolle, gewiß bleibt, daß diese Theater sich weit weniger an die gebildeteren Klassen der Gesellschaft, als vielmehr an das große Publikum der niederen Stände anlehnen: die Vornehmen bleiben hier im Ganzen weiße Sperlinge oder liefern als Kontingent nur die Schaar der specifischen Vergnüglinge, welche sich durch ihre Blasirtheit und ihre Rouerie selbst aus den Listen der geistigen Aristokratie ausstreichen. Bei dem eigentlichen Kerne dieses Theaterpublikums aber ist jene scheinbare Vergeistigung der Erholung in der That sehr übel angebracht: zu einer wirklichen Veredlung im rechten Sinne gelangen sie nicht, weil sie dazu nicht so ohne Weiteres befähigt sind, und weil in der That diese Theater auch Nichts dafür thun. Es giebt ihnen keinen geistigen Genuß und kann ihnen denselben nicht bieten; es bietet auch nicht die ihnen angemessenere Kost einer gesunden Naturfreude oder einer etwas ungezwungeneren, derberen Erholung. Sie gewinnen an Leib und Seele Nichts, sondern büßen nur ein. Für diese Klasse gilt gewiß was wir oben sagten, daß Sie, um zu einer rechten Lebenstüchtigkeit zu gelangen und sich in ihr

zu erhalten, einer entschiedeneren Abgrenzung in Arbeit und Erholung bedarf. Deßhalb also können wir uns mit der rosigen Anschauung, als sei für den gemeinen Mann durch die Zugänglichkeit dieser Theater Etwas gewonnen, eine Veredelung seines Geschmacks in der Wahl seiner Erholungen angebahnt, durchaus nicht befreunden. Unter allen Umständen aber möchte diese Theorie eine illusorische bleiben; denn es wäre ja noch nachzuweisen, daß der Besuch dieser Arenen den Besuch der Wirthshäuser und Tanzböden verminderte. Das möchte aber wohl im Ganzen sehr schwer zu beweisen sein. Vielmehr möchte sich zeigen, daß die große Mehrzahl das Eine zwar thut, aber das Andere darum nicht läßt: man besucht die Kneipe nachher eben so gut wie sonst und hat es recht bequem, da man ja nur im Theater zu bleiben braucht, um den Zweck zu erreichen. Bei den Meisten ist nur ein Vergnügen mehr eingetreten, und man giebt sich diesem um so williger hin, als es einen soliden Anstrich hat und vermöge seines unentschiedenen Wesens sich in meliorem partem deuten läßt. So möchten denn in der That die Gründe, welche die Freunde der Tivolitheater für dieselben aufbringen, durchaus nicht schwer wiegen, ja sogar von vornherein sich als sehr gebrechlich erweisen, noch ehe wir eine genauere Betrachtung dieser Institute unternommen haben. Gehen wir nun an diese, um ganz klar

zu ſehen, ſo wird es wohl Keinem, der nicht darauf ausgeht, ſich über die Dinge und ſich ſelbſt zu täuſchen, zweifelhaft bleiben, daß dieſe modernen Theater in keiner Weiſe unſere Unterſtützung verdienen. Denn wir mögen uns wenden nach welcher Seite wir wollen, nirgends wird uns ein erſprießliches Reſultat, ein namhafter Vortheil für die Betheiligten, überall dagegen ein ſehr gewichtiges Maß von Nachtheil entgegentreten.

Ueberhaupt muß eine Betrachtung unſerer jetzigen Theaterzuſtände von der Ueberzeugung ausgehen, daß das gegenwärtige Princip der Theaterverwaltungen, welches dieſelben zum Gegenſtande kaufmänniſcher Spekulation macht, für Literatur, Publikum, Kunſt und Künſtler gleich nachtheilig und durchaus verwerflich ſei. Die feſten ſtehenden Hoftheater gehören nicht in jene Kategorie der merkantiliſchen Unternehmungen, obwohl ſie ſich in neueſter Zeit zu einer größeren Induſtrie genöthigt ſehen, als gut und wünſchenswerth; doch iſt dieß nur Folge eigener Verſchuldung. Die Tivoli- und Sommertheater gehören aber ohne Ausnahme — uns iſt wenigſtens eine ſolche nicht bekannt — zu den Privatunternehmungen, ſie mögen ſich nun an ein Stadttheater als Sommerfilial anſchließen, oder ganz ſelbſtändig daſtehen. Alle Nachtheile, welche jenes Syſtem, an dem die Theatergeſchichte dieſer Jahre mächtig rüttelt, mit ſich bringt, treffen darum dieſe Anſtalten. Und zwar in einem

erhöheten Grade und in gemehrter Anzahl. Denn wie schwierig es immer sein möge, für irgendwelche Stadt einen Theateretat sicher darauf zu berechnen, daß die Ausgaben durch die Einnahmen gedeckt werden, so läßt sich hier ein System doch wohl denken, und wenn sonst noch einige in der Natur und der Aufgabe des Theaters liegende Bedingungen erfüllt werden, wird die Rechnung, ganz unvorhergesehene Ereignisse abgerechnet, nicht ohne den Wirth gemacht zu werden brauchen. Dem Sommertheater gegenüber aber hört jede nur einigermaßen sichere Berechnung völlig auf: hier könnte nur die eine treffen, daß man nemlich, wenn man gar Nichts auszugeben hätte, gewiß wenigstens Etwas erübrigen würde. Denn sehen wir zunächst von der viel geringeren Zuverlässigkeit, welche durch das Repertoir der Sommerbühnen bedingt wird, ab, indem die Literaturgaben, von denen sie leben, nicht zur gesunden stets mundenden Kost gehören, sondern sehr eigenthümlich gemischte und zubereitete Produkte der dramatischen Küche sind: so kommen noch äußere Umstände mit in's Spiel, die gar nicht vorher zu berechnen sind. Vor Allem zuerst und zuletzt das Wetter! Und welche Schwankungen bietet dieses dar, im Großen und im Kleinen! Wie mancher Sommertag beginnt so schön, daß die Direktion der Arena gar hoffnungsreich ihre Zettel an die Thore und Straßenecken anheften läßt, Alles für die

Vorstellung vorbereitet und zahlreichen Besuches gewärtig ist. Nun ziehen die Gewitterwolken allmählich zusammen, und wenn sie noch nicht drohend genug sind, um am Hinausgehen zu hindern, so verscheucht doch dann Wind und Wetter, vielleicht noch ehe der Vorhang aufgerollt ist, das ganze Publikum. Versteht sich dann die Direktion dazu, das Geld zurückzuzahlen, so trägt sie den Schaden, indem die Kosten auf sie fallen und die für die Deckung des Gageetats nöthige Tageseinnahme ausfällt. Weist sie die Billets auf die nächste Vorstellung an, so murrt schon Mancher über Zwang und Unsicherheit: wird gar dem Zuschauer, falls die Vorstellung in der Mitte abgebrochen werden mußte, die Verzichtleistung auf den nicht abgespielten Theil zugemuthet, so kommt er schwerlich so bald wieder, wenn ihm nicht ein absolut blauer Himmel einen ungestörten Theaterabend verheißt. An manchen Orten sind zwar leidliche Vorkehrungen gegen den Regen getroffen, aber wenn die Arena doch etwas Anderes sein und bleiben soll, als ein geschlossnes Theater mit abgeschlossenen von innen erleuchteten Zuschauerräumen, so müssen alle diese Vorrichtungen nur darauf beschränkt sein, gegen allenfalls kleinere oder kürzere Regenschauer zu schützen: von einem gänzlichen Schutz gegen das Wetter kann gar keine Rede sein. Dazu kommt, daß die bei den Sommerbühnen mitwirken sollende Naturfreude das Publikum

meiſt aus den Städten heraus in einen näher oder nicht zu weit entlegenen Garten verweiſt: es handelt ſich alſo nicht bloß darum, daß man in dem Theater ſei, ſondern zu allererſt darum, daß man hingehe. Und ſchon deßhalb muß die Beſchaffenheit des Wetters von größtem Einfluſſe ſein: denn wer geht auch nur eine Viertelſtunde weit, wenn er jeden Augenblick einen Regenguß zu erwarten hat, oder wenn Unwetter heraufſteigt, oder wenn die Wege vom Regen durchnäßt und ſchmutzig ſind! Es kommt aber nicht bloß der Regen in Betracht, ſondern auch Wind und kühle Witterung, die gleichfalls, wie Jedem bekannt, nicht ſelten eintritt. So iſt das Sommertheater auf einen ſo idealen Wetterzuſtand angewieſen, wie ihn die Praxis gewiß nicht kennt, und es möchte intereſſant ſein zu erfahren, wie viele Vorſtellungen in dieſen Theatern entweder überhaupt nicht zu Stande gekommen oder doch nicht ausgeſpielt worden ſeien.

Aber nicht das Wetter allein iſt es, welches den Beſuch der Tivolitheater bedingt, ſondern es kommt noch ein anderer bedingender Umſtand hinzu, freilich von ſehr zweifelhafter Berechtigung, aber dennoch jetzt, wie die Dinge ſtehen, wohl berechtigt. Haben dieſe Theater ſich einmal dazu hergegeben, eine Kombination von Theater und Wirthshaus zu ſein, ſo müſſen ſie es ſich auch gefallen laſſen, daß die Beſuchenden ebenſogut nach der Qualität

der Kneipe, wie nach der des Theaters fragen. Es muß auch die Restauration ihren Ansprüchen völlig genügen, sonst mag man von dem Theater Nichts wissen. Das kann sogar zu Kollisionen führen, wie es denn der Verfasser selbst an zwei verschiedenen Orten erlebt hat, daß der Unternehmer des Theaters meinte, die Leute kämen nicht, weil die Speisen und Getränke des Restaurateurs zu schlecht seien, und dagegen dieser der Ansicht war, daß die schlechten Stücke, welche aufgeführt würden, ihn in seinen Einnahmen benachtheiligten. So könnte es denn zuletzt dahin kommen, daß der Theaterdirektor zugleich den Gastwirth spielte, oder umgekehrt der Wirth nebenbei eine Theaterdirektion führte, und bei den Gesichtspunkten, von denen man bei der Ertheilung von Konzessionen in der Regel ausgeht, ist ein solcher Fall wohl möglich; vielleicht ist sogar hie und da ein solches Verhältniß schon vorhanden. Nun ist zwar in den geschlossenen Theatern gewöhnlich auch ein Büffet oder sogar eine Restauration vorhanden; aber wenn man auch vielleicht mit derselben hie und da unzufrieden ist, so ist sie doch von so untergeordneter Bedeutung, daß eine solche Unzufriedenheit schwerlich dem Theaterbesuche Abbruch thut. Und so lange diese Extragenüsse sich nicht unmittelbar in die Theater hineindrängen, so lange werden sie eine dominierende Stellung nicht einnehmen, und die Büffets mögen immerhin bestehen. Aber

ſchon da, wo die Theaterkonditorei in den Zwiſchenakten ihre erfriſchenden Gaben in dem Theater ſelbſt herumtragen und feilbieten läßt, wie das z. B. in einigen Wiener Theatern der Fall iſt, wird die nothwendige Schranke überſchritten. So unbedeutend die Sache ſcheinen mag, ſo wenig iſt ſie zu überſehen: kann das Theater es nicht hindern, daß die Zuſchauer Erfriſchungen ſich hereinholen, und mag die Gelegenheit, dergleichen zu erlangen, durchaus wünſchenswerth, vielleicht ſogar nothwendig ſein, ſo darf doch das Theater, wenn es ſein Intereſſe nicht ſelbſt verletzen will, ſich nimmermehr dazu verſtehen, dieſe Dinge ſelbſt herbeizuſchaffen. Die Tivolitheater können hier wohl als abſchreckendes Beiſpiel dienen!

Wir ſehen, der Beſuch dieſer Gartentheater iſt von Bedingungen abhängig, die entweder gar nicht, oder doch nur zum Theile den Theaterunternehmern zugänglich ſind. Ihre finanzielle Lage iſt von vornherein eine ſehr ſchwierige und gewiß in den ſeltenſten Fällen eine günſtige. Man wird allerdings einwenden können, daß dagegen auch die Ausgaben bei weitem geringer ſeien, daß der Etat einer Sommerbühne ſich mit dem eines Wintertheaters nicht vergleichen laſſe. Das iſt freilich wahr, aber man darf ſich auch hier nicht auf den erſten Anblick täuſchen laſſen. Denn wenn auch die Ausgaben für Beleuchtung ꝛc. geringer ſind, wenn auch der koſtſpieligſte Punkt, die Oper,

in der Regel hinwegfällt, so bleiben doch noch Kosten genug übrig. Zuerst muß doch ein ziemlich zahlreiches Personal da sein, damit man nicht bloß auf kleine Lustspiele und Vaudevilles beschränkt sei. Freilich wäre es wohl gut, wenn man sich auf die Darstellung kleinerer Stücke beschränkte, aber abgesehen davon, daß unser ganzer Theatergeschmack überhaupt so verwahrlost ist, daß das Einfache nirgends mehr munden will, kommen bei den meisten Sommertheatern noch äußerliche Umstände hinzu, welche eine solche Pflege des kleinen Lustspiels und komischen Gesangsstückes hindern. Für die Darstellung der Schauspiele und Possen aber, welche von den Tivolitheatern zumeist gegeben werden, ist eine ziemlich bedeutende Anzahl von Schauspielern und Schauspielerinnen nothwendig. Zugleich wird gerade bei ihnen die Beschränkung des Personals dadurch erschwert, daß, wie die ganze Existenz dieser Theater von klimatischen Verhältnissen abhängt, so auch die Darsteller den Einflüssen der Witterung völlig preisgegeben sind. Soll das Geschäft nicht unter jedem Unwohlsein eines Mitgliedes leiden, so muß eher ein Zuviel, als ein Zuwenig an Kräften vorhanden sein. Aber nehmen wir auch die geringste Anzahl von Mitgliedern an, immer bleibt ein Gagenetat übrig, der monatlich ein paar hundert Thaler beträgt. Dazu kommen die unvermeidlichen Ausgaben für eine Theatermusik, die Geld kostet, und

wenn sie noch so erbärmlich ist. Die Dekorationen und überhaupt die scenischen Bedürfnisse mögen wenig erfordern, Ausgaben sind auch dafür zu machen. Rechnen wir dazu noch den Aufwand für Theaterzettel, für Billeteurs ꝛc. ꝛc., dann und wann wohl auch ein kleines Honorar für ein neues Stück, obwohl das gewiß den geringsten Aufwand verursacht, so kommt wieder ein Sümmchen zusammen. So haben wir kaum nöthig anzunehmen, daß der Theaterunternehmer irgend eine Miethabgabe für den ganzen Sommer oder jede einzelne Vorstellung zu geben hat, obwohl dieß bei den Tivolitheatern in der Regel der Fall ist, und wir haben eine Menge von Ausgaben vor uns, die irgendwie gedeckt sein wollen. Bei den geringen Preisen aber, welche diese Theater stellen müssen, ist das Aufbringen ihrer Bedürfnisse wahrlich keine Kleinigkeit. Wer nur einige Kenntniß von Theatereinnahmen hat, der weiß recht gut, wie oft es den Anschein hat, als sei eine große Einnahme erzielt worden, während die Abrechnung ein anderes Ergebniß zeigt. Denn wie viele Freibillets wollen erst abgerechnet sein, und wie viele Menschen müssen auf dem zweiten und dritten Platz sitzen, ehe nur 20 Thaler beisammen sind. Nun möchte aber doch zuzugeben sein, daß ein Sommertheater, wenn es Zuspruch findet und das Wetter sich günstig erweist, recht wohl bestehen kann, — aber wenn nur eben das Wetter sich günstig erweisen

wollte! Verregnen nun gar noch ein paar Sonntage, so ist der Schaden gar nicht wieder gut zu machen und der pekuniäre Ruin fast unvermeidlich. In der That sehen wir auch selten, daß ein Sommertheater, wo dasselbe selbständig für sich besteht, sich mit Ehren halten kann. Selten übernimmt derselbe Direktor mehrere Jahre lang in derselben Stadt eine Arena, seltner noch kehrt er derselben ohne Verlust den Rücken; in der Regel wechseln die Direktionen von Sommer zu Sommer, und ein pekuniärer Fall folgt dem andern. Dabei darf aber auch nicht übersehen werden, daß bisweilen der Schein trügt, d. h. die Theater erhalten sich zwar, aber keineswegs allein durch ihre theatralische Thätigkeit, sondern durch Unterstützungen ihrer Gönner und Freunde, welche dabei nicht immer, vielleicht sogar selten von künstlerischen Gesichtspunkten ausgehen, sondern von Neigungen ganz anderer Art, über welche noch später zu reden sein wird. Anders kann es sich nun wohl mit den Theatern verhalten, welche im Sommer als Tivolitheater erscheinen, aber daneben ein geschlossenes Theater zur Verfügung haben und im Winter in diesen fortbestehen. Hier, wo es sich meist um eine längere Konzession handelt und also momentane Einbuße leichter wieder auszugleichen ist, mag die finanzielle Existenz weniger gefährdet sein. In diesem Falle haben wir mehr auf die Einwirkungen zu achten, welche das Theater

überhaupt durch dieſe Erſatz- oder Konkurrenzanſtalten erleidet. Und ſelbſt in der Beziehung, mit welcher wir uns jetzt zunächſt beſchäftigen, in der äußerlichen, finanziellen, ſcheint es unzweifelhaft, daß dem Theater, es beſtehe nun im Sommer neben dem Tivoli ein geſchloſſenes, oder es trete nur im Winter als ſolches ein, ein empfindlicher Abbruch geſchieht. Wo die Konkurrenz ſtattfindet, iſt es natürlich, daß dem geſchloſſenen Theater eine Anzahl von Beſuchern entzogen wird, und je mehr wir täglich darauf hingewieſen werden, daß die Einnahmen nicht im Stande ſind, die Ausgabeetats zu decken, wo kein erheblicher Zuſchuß hinzukommt, um ſo bedenklicher iſt jede, ſelbſt die kleinſte Abminderung der Einnahme. Man kann freilich ſagen, daß nur da neben einem ſtehenden Theater noch ein Sommertheater errichtet werde, wo ſich zwei Bühnen im Sommer halten können: man gäbe ja ſonſt gar nicht die Konceſſion! Das kann aber nur der ſagen, der die äußere Stellung der Bühnen und das Konceſſionsweſen überhaupt nicht kennt. Wie es jetzt damit beſchaffen iſt, dürfte ſchwerlich voraus beſtimmt werden können, daß eine oder mehrere Bühnen ſich *ſicher* erhalten würden. Derartige Berechnungen werden aufgeſtellt werden müſſen, aber gewiß iſt, daß man dafür noch nicht die richtigen Geſichtspunkte gefunden hat. Aber auch da, wo es ſich nicht um eine Konkurrenz, ſondern um einen Erſatz für

die Sommermonate handelt, ſcheint der finanzielle Erfolg dem Theater im Ganzen nicht günſtig, mag ſich auch das Tivoli im Sommer halten und ſogar noch einen Ueberſchuß abwerfen. Denn man entfremdet einen Theil des Publikums, und nicht den kleinſten, dem geſchloſſenen Theater, man nimmt ihm den letzten Reſt von Kunſtſinn und Ernſt, und muß am Ende im Winter die Tivoliwirthſchaft modificiert fortführen: ein Theil wird aus dem Theater hinausgetrieben, der gute oder der nicht gute Theil des Publikums. Leider müſſen wir jetzt zugeſtehen, daß an manchen Orten es bereits ſo weit iſt, daß die Gebildeteren ſich von dem Theater abwenden und kaum noch daran glauben, daß es etwas mehr ſein ſolle, als eine ſehr oberflächliche und faſt zweideutige Vergnügungsanſtalt. Außerdem aber will nicht überſehen ſein, wie die Theaterluſt zwar angeregt ſein will, aber doch auch nicht zu ſehr angeſpannt werden darf. Muß daher aus finanziellen Gründen in einer Stadt während des Sommers das Theater geſchloſſen werden, weil es ſich ſelbſt bei mäßigem Etat nicht wohl erhalten könnte, der Winter aber nicht ſo viel Ueberſchuß gewährt, um den Sommer zu decken, ſo möchte es auch nicht gerathen ſein, den Erſatz eines Sommertheaters zu bieten. Denn wird es auch genügend beſucht, ſo liegt doch die Gefahr nahe, daß die finanzielle Rückwirkung dann den Winter trifft. Man

müßte denn der Vergnügungsluſt der Menſchen dieſer Zeit, und ihrer Neigung, recht viel nach außen und recht wenig nach innen zu thun, mit aller Gewalt Brücken bauen wollen!

Kurz und gut, in keiner Weiſe ſcheint die finanzielle Stellung und die finanzielle Wirkung der Tivolitheater eine geſicherte und befriedigende zu ſein. Betrachten wir nun ihre künſtleriſche Bedeutung, um uns weiter zu orientieren. Dieſe iſt deutlich genug vorgezeichnet durch die ganze äußere Konſtruktion dieſer Bühnen. Vor der Verirrung, hier ein wirkliches Kunſtinſtitut zu ſuchen, bewahrt das ausgehängte Schild der Reſtauration, das Klingen der Gläſer und der Dampf der Cigarren. Oder ſoll von einem Verhältniß zur Kunſt, zur Dichtung trotz dieſer Zuthaten die Rede ſein? Um ſich dazu zu verſtehen, bedarf es der modernen Abſchwächung des Begriffes der Kunſt im Sinne der Fertigkeit: der ideale Inhalt, die höhere Beziehung iſt dann aufgegeben, und wer ſich mit einem Reſt von Technik begnügt, der lebt freilich heut zu Tage in einem wahren Kunſtüberfluß. Für das Theater aber bedürfen wir der wirklichen Kunſt, die ohne idealen Sinn und ohne Zuſammenhang mit den letzten und höchſten Zwecken der Menſchheit nicht zu denken iſt. Für das Theater haben wir auch nur den modificierten Begriff einer Vergnügungsanſtalt gelten laſſen können,

indem es eine Stätte geiſtig-ſittlicher Anregung und äſthetiſcher Bildung, d. h. eine durch die zugänglicheren Mittel der Kunſtwirkende Bildungs- und Erziehungsanſtalt im Großen ſein ſoll. Iſt aber das Tivolitheater etwas Anderes, als eine Vergnügungsanſtalt? Ja, kann es mehr als das ſein? Drückt nicht der materielle Zuſatz von vornherein jeden Verſuch, ſich zu einem höhern Ziele aufzuſchwingen, nieder? Freilich werden Viele ſich zu unſerer Anſchauung nicht bequemen und vielleicht ſogar einen erfreulichen Fortſchritt darin erblicken, daß man die Theaterfreude durch andre Freuden bereichert, vielleicht ſich dabei auf die jetzt ſo beliebten Gartenconcerte berufen, welche die bedeutendſten Symphonien klaſſiſcher Tonſetzer zur Aufführung bringen. Niemand, ſagen ſie, wendet gegen dieſe Concerte, welche im Freien ſtattfinden, und bei denen das Eſſen und Trinken auch nicht ausgeſchloſſen iſt, Etwas ein. Das aber iſt durchaus nicht der Fall, indem allerdings von mancher Seite ſehr bezweifelt wird, ob das im Sinne der ernſtern und guten Muſik geſchehe, daß man ſie auf dieſe Weiſe populariſiere. Nur dringt eine derartige Anſicht in einer Zeit ſchwer durch, welche überall das Ernſte nur durch die Vermittelung des Angenehmen empfangen will, die Alles durch einen müheloſen Genuß zu empfangen geneigt iſt. Eine Konſequenz dieſes Beſtrebens ſind dieſe Symphonie-Concerte in den Kaffeegärten und

Reſtaurationsſälen und mag man auch nicht leugnen, daß ſie eine gute Seite haben, ſo ſcheint doch der Schatten das Licht zu erdrücken, denn der Urſprung und Zuſammenhang derſelben mit charakteriſtiſchen Schwächen unſerer Zeit iſt ein eben ſo offener, wie bedenklicher. Aber es iſt nicht außer Acht zu laſſen, daß die Muſik doch immer nicht daſſelbe iſt, wie die Dicht- und Schauſpielkunſt: ſie iſt in ihrer Wirkung, wie in den Mitteln, durch welche ſie wirkt, von dieſen verſchieden. Sie nimmt weder in dem Grade wie jene den ganzen Menſchen in Anſpruch, noch bedarf ſie des ganzen Menſchen als Organes ihrer Aeußerung. Das ſind Momente, die wohl beachtet ſein wollen und namentlich iſt es das Letztere, was uns davor warnen muß, irgendwo und irgendwie die künſtleriſche Bedeutung des Theaters herabzudrücken.

Welche Art von dramatiſchen Dichtungen iſt es denn, die das Repertoir der Tivolitheater bildet? Wir ſehen, daß ſich zwei Gattungen von vornherein faſt überall ausſchließen: einmal das Trauerſpiel und zweitens die Oper. Das Trauerſpiel, welches ohne Zweifel den Höhepunkt der dramatiſchen Dichtkunſt und der Poeſie überhaupt bildet, zeigt ſich an den Sommerbühnen durchaus nicht, und zwar erfolgt dieſer Ausſchluß unter allgemeinem Einverſtändniß, das heißt: die Theater dieſer Art können und wollen keine Tragödien geben und das Publikum mag dergleichen nicht

ſehen. Und wie die Dinge ſtehen, mag man das noch ein Glück nennen, daß das edelſte und höchſte Gebiet der Bühne nur ſelten von den Sommertheatern erniedrigt wird. Denn kommt es auch hie und da einmal vor, daß ein klaſſiſches Stück zur Aufführung gelangt, ſo bleibt das doch immer eine Ausnahme und beſchränkt ſich auf einzelne beſonders an äußerlichen Effekten reichere oder dergleichen ermöglichende Dramen. In der Regel zieht ſich das Trauerſpiel und höhere Drama aus den Tivolis zurück, und das Publikum, welches ein Amüſement vom reinſten Waſſer verlangt, iſt damit einverſtanden, weil es bei einem ernſten Stücke ſich nicht bloß amüſiert. Um das zu erreichen, bleibt nun der Ausweg, daß es durch die Art der Darſtellung zur Parodie werde, und in dieſem Sinne werden wohl hie und da ſolche Vorſtellungen beſucht und finden den Beifall der Menge. Aber wie ſteht es um die Bühne, die ſich dazu hergiebt? Die entweder nicht weiß, wie wenig ſie den Anſprüchen wahrer Dichtung genügen kann, oder ihnen geradezu nicht genügen will, weil eine recht ſchlechte das Ernſte ins Komiſche ziehende Darſtellung die Kaſſe füllt?

Es mag alſo vom Trauerſpiel und von dem höheren Drama abgeſehen werden. Dann bleibt zunächſt das ſentimentale, moraliſche und das Spektakel- und Ausſtattungsſtück übrig, und beide Gattungen werden auch nicht wenig

gepflegt; doch überwiegt auch hier die äußerlichere zweite Gattung, da bei dem moraliſchen Schauſpiele immer noch zu viel Ernſt übrig bleibt. Welcher dieſer beiden Gattungen wir den Vorzug zu geben haben, iſt freilich nicht ſchwer zu ſagen, wenn wir uns auf der einen Seite eine geſunde Moral, auf der andern ein undramatiſches Chaos von Aeußerlichkeiten denken. In dieſem Falle möchte wohl Niemand zweifelhaft ſein. Aber die Wirklichkeit zeigt uns die erſte Gattung ſelten in einer ſolchen Reinheit und Geſundheit, ſondern viel häufiger eine kranke Moral oder wenigſtens eine ungeſunde Art, dieſelbe zu lehren. Oft ſind es ſehr zweideutige Lehren, welche wir empfangen, öfter noch liegt eine ſolche Abſichtlichkeit vor, daß die Wirkung, wenn nicht aufgehoben, doch beeinträchtigt wird. Beide Erſcheinungen ſind leicht genug zu erklären. Der dramatiſche Dichter iſt ein Kind ſeiner Zeit, ſo gut wie wir Alle es ſind und darum auch den Einflüſſen der Zeitrichtungen bloßgeſtellt wie jeder Andere. Er ſoll ſich freilich als Dichter über die momentanen Strömungen erheben und durch die Nebel derſelben zu einer ſittlichen und geiſtigen Höhe durchdringen, aber dieſe Forderung ſchließt noch nicht die Erfüllung in ſich. Zeigt nun aber unſere ganze Litteratur weit mehr einen Zuſammenhang mit den ſittlichen und ſocialen Zuſtänden unſerer Zeit, als ein über ihnen Stehen, ja hat dieſelbe Propaganda für den Materialismus gemacht: wie

ſoll ſich diejenige Gattung der Litteratur über die verderblichen und verdorbenen Principien der modernen Lebensanſchauung erheben, die auf dieſen Bühnen wohnt? Iſt ja doch die Tragödie, welche am wenigſten jenen Einflüſſen unterlegen iſt, weil ihre Geſetze ſich im Ganzen nicht alterieren laſſen, von vornherein ausgeſchloſſen! In dem Schauſpiele aber liegt von Haus aus Etwas, was unſrem Zeitgeſchmack begegnet, indem daſſelbe den Ernſt der Konflikte zu ſchwächen oder das Ende zu mildern ſucht. Das ſind zwei gefährliche Beſtrebungen: denn das ſittliche Gefühl der Zuſchauer wird zumeiſt dadurch getrübt. Wir lernen auf dieſe Weiſe den ſittlichen Inhalt der Konflikte unterſchätzen, weil dieſelben von dem Dichter zu leicht genommen werden. In dieſen Schauſpielen handelt es ſich gar oft um Verwicklungen, welche durch Vergehungen ernſter Art entſtanden ſind. Die Expoſition iſt vielleicht noch rein und ſtreng gehalten, aber es dauert nicht lange, ſo iſt der Ernſt der Sache hinauskamotiert, und Alles gleicht ſich ganz herrlich aus. Das Publikum lernt dadurch mit ſittlichen Verirrungen ſo leicht umſpringen, als ob dieſelben ſo gut wie Nichts zu bedeuten hätten. Andere Stücke dieſer Richtung erhalten ihre urſprünglich tragiſche Natur bis zur Kataſtrophe hin aufrecht; erſt da, wo es ſich um die Entſcheidung handelt, ſchlagen ſie in die verſöhnliche Wendung um und kleiſtern die Geſchichte nach Möglichkeit

zuſammen. Auch das muß von nachtheiligſtem Einfluſſe auf das ſittliche Gefühl ſein; denn der Richter in der menſchlichen Bruſt, das Gewiſſen, wird dadurch eingeſchläfert. Bei jener Art und Weiſe ging das Bewußtſein von dem ſittlichen Werthe einer Denk- und Handlungsweiſe, bei dieſer geht das Gefühl des nothwendigen Zuſammenhanges zwiſchen Schuld und Strafe verloren. Und öfters vereinigen ſich beide abſchwächende Methoden mit einander, um ein Drama zu ſchaffen, das der ſittlichen Schlaffheit ſo recht entgegenkömmt. Dieſe Behandlungsweiſe aber muß gerade bei dieſen Bühnen von dem bedenklichſten Einfluſſe ſein, weil ihr Publikum vermöge ſeines niedrigeren Bildungsſtandpunktes eine geringere Widerſtandskraft hat. Was man ſonſt wohl von einer geſunden Natur des Volkes geſprochen und gewiß im Ganzen mit Recht geſprochen hat, das iſt zum Theil überhaupt nicht mehr heute gültig, nachdem die nivellierende Halbkultur die niederen Schichten der Nation aus ihrer alten geſunden Einfachheit herausgedrängt hat. Dann aber iſt bei dem Publikum der Sommertheater von dem eigentlichen Volke, dem Kerne deſſelben, dem tüchtigen Bürger und Landmanne, gar nicht die Rede, ſondern grade die Halbciviliſierten, die durch ihre unentſchiedene Stellung zwiſchen Geiſteskultur und einfachen Naturzuſtande übel berathen ſind, haben wir in denſelben zu ſuchen. Das Drama, welches wir hier im

Auge haben, ſetzt nun allerdings einen Hebel in Bewegung, und zwar entweder die Sentimentalität oder die Moral. Aber wie? Entweder bringt es Verwicklungen ohne Verſchuldung, indem es irgend ein unſchuldiges Menſchenkind durch Gott weiß was für Torturen hindurchſetzt, bis dann endlich im 5. Akte auf einmal die Wolkenſchleier durch eine gewaltige Exploſion zerriſſen werden und der liebe Sonnenſchein die Thränen trocknet. Das kann ſehr oft mit einem gewiſſen Anſchein von Realität geſchehen, ſo daß man das Leben treu geſchildert zu ſehen meint, aber es iſt eben nur ein Anſchein, weil man ſich mit der Oberfläche, mit dem äußern Geſchicke, begnügt und ſich um das Innerliche nicht bekümmert. Eine gewiſſe Rührung mag dann, wenn Bühneneffekte geſchickt angebracht ſind, die Sprache leidlich aufgeputzt iſt und die Darſtellung nicht gar zu ſehr zurückbleibt, bei den Meiſten hervorgerufen werden, aber es iſt an dieſer Rührung nichts gelegen. Sie beruht weſentlich darauf, daß man die gekränkte Unſchuld bejammert, das Leben verklagt, das ſolche Kränkung zufügt und gar zu gern ſich ſelbſt in eine ſolche unſchuldig leidende Stellung hineinträumt. Der echte ſittliche Ernſt, kann man geradezu ſagen, die chriſtliche Lebensanſchauung, welche nichts vom Verdienſte der Menſchen, wohl aber von ſeiner Schuld weiß, leidet dabei unvermeidlich Schiffbruch, während einer Lebensfreundſchaft und einem oberflächlichen

Tugendkultus Raum gegeben wird. Ferner ſpielt die Moral eine große Rolle, aber auch hier iſt zu fragen: wie? Nicht, indem ſie in dem Dichter liegt und mit demſelben ſo verwachſen iſt, daß ſie die Baſis des Ganzen bildet, ſondern indem ſie ſich in dem Stücke zu einer ſelbſtändigen Rolle emancipiert. Sie tritt als dürre Reflexion auf uud begießt die Handlung mit ihren Redensarten anſtatt daß ſie in der Handlung und ihrem Verlaufe läge. Auf dieſe Weiſe wirkt ſie natürlich auch nur auf die Reflexion und läßt den eigentlichen Kern des Menſchen unberührt, und das iſt eher ſchädlich als nützlich: denn ſie iſt nur eine Nebenſache, eine Zuthat, die für den Zuſchauer ſo wenig Anziehendes hat, als ſie ſelbſt die Handlung zu bezwingen vermochte. Denn nicht dadurch, daß wir Betrachtungen darüber anſtellen hören, was Unrecht und was Recht ſei, ſoll das Drama wirken, ſondern dadurch, daß das Unrecht ſich ſelbſt zerſtört und das Recht zur Geltung kommt.

Neben dieſen Rührſtücken und moraliſchen Schauſpielen hegt das Repertoir der Arenen, und zwar mit noch größerer Sorgfalt die großen Effektſtücke, die Spektakelſchauſpiele. Das ſind Stücke mit möglichſt vieler Scenerie, bei denen von einer dramatiſchen Handlung natürlich nicht viel die Rede iſt. Hier iſt etwas Pathos das Höchſte, wozu ſich der ſprachliche Theil des Stückes aufſchwingt,

der überhaupt nur als das Bindemittel für die äußerlichen Zuthaten erscheint. Die Dichtung dieser Gattung ist oft sehr lokaler Natur und reicht kaum über das Weichbild der betreffenden Stadt hinaus. Gelegentlich wird wohl auch einmal ein älteres oder besseres Stück durch eine verunstaltende Bearbeitung zu einem solchen Spektakeldrama umgestaltet, indem man daran herumstreicht und vielleicht sogar einige Einschaltungen beliebt, jedenfalls aber die scenischen Mittel, so weit es sich thun läßt, steigert. Ein tüchtiges Gefecht, ein paar Pferde auf der Bühne, einige bengalische Feuer und dergleichen Kunstleistungen mehr bilden den Mittelpunkt der Sache.

Doch ist dies Alles noch nicht das specifische Gebiet des Tivolitheaters, sondern nur dasjenige, was es allenfalls aus dem Bereiche des Dramas zu sich herüberzieht. Denn nur größere Sommertheater können soweit gehen, weil theils ein größerer Bühnenraum, theils ein zahlreicheres Personal, theils finanzielle Mittel dazu gehören, wenn nicht Alles zur bloßen Ironie herabsinken soll. Dagegen ist das Reich des Lustspiels und der Posse allen gemeinschaftlich. Um in absteigender Linie fortzuschreiten, so ist das Lustspiel der Tivolitheater zumeist das kleinere und derbere, der feineren Intriguen und Conservationsstücke dagegen in der Regel ausgeschlossen. Gegen die Verwendung des Lustspieles läßt sich nun wohl im Ganzen

Nichts einwenden, ſondern vielmehr unter der gedachten Beſchränkung daſſelbe als ganz geeignet für die Sommerbühnen bezeichnen. Meiſtens erfordern dieſe kleinen Stücke ein geringes Perſonal, nicht viel ſceniſche Zuthat und gewähren eine leichte angenehme Unterhaltung. Freilich iſt auch hier bei der Beſchaffenheit unſerer Theaterlitteratur im Ganzen eine erfreulichere tiefere Wirkung nicht zu erwarten, wohl aber häufig eine unerſprießliche. Denn wir können uns nicht gegen die Erkenntniß verſchließen, daß die ſittliche Grundlage des modernen Luſtſpiels ſelten eine tüchtige iſt, ſondern daß es ſich zumeiſt oder wenigſtens häufig in Verhältniſſen bewegt, die nichts weniger als komiſch ſind, bei denen es erſt einer leidlichen Erſchlaffung der Grundſätze bedarf, um über dieſelben von Herzen lachen zu können. Aber wollten wir auch darauf gar nicht weiter eingehen, ſo treten der Darſtellung des beſſeren Luſtſpiels andere Hinderniſſe entgegen, welche ſo gewichtig ſind, daß ſie von ſehr vielen Bühnen dieſer Gattung dieſelben bereits vertrieben oder zu ſeltnen Erſcheinungen gemacht haben. Da dieſe Hinderniſſe aber auf Momenten beruhen, auf die wir ſpäter zurückkommen müſſen, ſo gehen wir gleich zu dem letzten Gebiete über, zu der Poſſe.

Wir ſind weit entfernt davon, dieſe aus den Kouliſſen oder aus der dramatiſchen Literatur verbannen zu wollen. Im Gegentheil wäre eine Pflege der Poſſe im rechten

Sinne lebhaft zu wünſchen, aber es iſt das „im rechten Sinne“ nicht zu überſehen. Die Poſſe iſt bei uns volksthümlich und ſoll es immerhin bleiben. Nur möchte ſie nicht von ihrem eignen Weſen ablaſſen, wie ſie es jetzt häufig genug thut. Vor Allem bleibt ſie immer und ewig ein Stück dramatiſcher Dichtung und ſteht unter den Hauptgeſetzen derſelben, ſie kann und ſoll nicht zu einem unkünſtleriſchen Agregat derber Späße werden, ſondern den Charakter einer Handlung behandeln. Zweitens, wie toll und übermüthig ſie immerhin das Panier des Scherzes aufpflanzen möge, ſie darf ſich nicht von der Grundvorausſetzung der Sittlichkeit entfernen, nicht oberflächlichen oder frivolen Geſinnungen Raum geben. Es ſteht ihr ferner zwar wohl an, ſich der äußerlichen Hilfsmittel mit größerer Ungebundenheit zu bedienen, aber dennoch darf ſie um dieſer körperlichen Zuthat willen den Geiſt nicht ganz und gar bei Seite legen und nicht zum bloßen Unſinn mit Dekoration und Gruppierung herabſinken. Endlich aber ſoll ihr Scherz und ihr Muthwille friſch, geſund, naiv ſein und nicht künſtlich auf dem Wege der Reflexion erzeugt.

Während nun eine gute Poſſe, die ſich an die eben aufgeſtellten Geſetze halten wollte, durchaus willkommen zu heißen wäre und um ſo mehr von ſo wohlthätigem Einfluſſe ſein würde, als in der deutſchen Natur eine Neigung zu

ſelbſt derberen Scherz unzweifelhaft liegt, ſehen wir unſre jetzige Poſſe auf mannigfache Abwege gerathen. Wir geben ſtatt der Witze Unſinn und laſſen Dekorationen anſtatt der Menſchen arbeiten, künſteln einen zweideutigen Humor heraus und geben nur gar zu oft unerſprießlichen Tendenzen Raum. Die Sommer- und Tivolitheater, bei denen die Poſſe von Haus aus eine große Rolle zu ſpielen hat, ſind durch den Verfall derſelben natürlich nicht wenig benachtheiligt und büßen auch hier an der Wirkung ein, die ſie allenfalls noch ausüben könnten.

Wenn nun aber das Tivolitheater ſich auf dieſe Gebiete der Litteratur mit Sorgfalt beſchränken wollte, würde obſchon das Trauerſpiel und höhere Drama, ſowie das feinere Luſtſpiel ſich von vornherein als nicht wohl verwendbar bezeichnen, noch immer eine nicht unergiebige Thätigkeit übrig bleiben. Es ließe ſich immer noch ein leidliches Repertoir zuſammenſtellen, und ein leiſer Schimmer von Poeſie und von Kunſt überhaupt bliebe dieſen Bühnen erhalten. Wenn nun aber auch dieſer Schimmer nicht zu bewahren iſt, woran liegt das? Wir ſehen ja, einige und nicht eben gering zu achtende Zweige der dramatiſchen Literatur ſind nicht abſolut ihrem Weſen nach von der Verwendung ausgeſchloſſen.

Wir erinnern an das, was über die finanzielle Lage dieſer Theater geſagt wurde. Dieſe prekäre Exiſtenz führt

natürlicherweiſe dazu, daß das Gewicht der einzelnen Kaſſeneinnahmen ſich nicht wenig mehrt. Denn wenn vielleicht ſchon mehrere Tage nacheinander das Wetter am Spielen hinderte, und möglicherweiſe am folgenden Tage der gleiche Fall wieder eintritt, ſo tritt das Verlangen, wenn einmal geſpielt werden kann, eine recht gute Einnahme zu machen, weit ſtärker und, wir müſſen geſtehen, ſehr wohl berechtigt auf. Nun heißt es alſo dafür ſorgen, daß die Leute auch kommen! Darüber werden am Ende auch die gewöhnlichſten Theaterdirektoren nicht im Unklaren ſein, daß der Geſchmack des Publikums nicht das allein Ausſchlag gebende ſein darf. Diejenigen, die dieſe Meinung haben, ſetzen vom Publikum viel voraus und thun daran Unrecht; das Publikum ſteht naturgemäß, wie wir oben ſchon erörterten, ſtets unter dem geiſtigen Inhalt der Bühne, nicht über ihm. Es iſt alſo die Aufgabe des Theaters, ſein Publikum ſich zu erziehen, und es iſt unzweifelhaft, daß das in größerem oder geringerem Grade überall möglich iſt. Allein dazu gehört Ausdauer und Muth, oder, um uns praktiſcher auszudrücken, Geld. In der That, man müßte unbillig ſein, wenn man den Tivolitheatern einen ſolchen Standpunkt zumuthen wollte. Jedes ſtehende Theater kann den Verſuch machen, ſein Publikum an gute Stücke zu gewöhnen und ſich nach und nach von dem Unrathe und Unflath des Repertoirs loszu-

machen, von den Tivolitheatern können wir das nicht wohl verlangen. Eine ſolche Sommerbühne kann nur beſtehen, wenn die Leute kommen, und darum muß ſie alle Mittel in Bewegung ſetzen, damit das geſchehe. Es wäre um ſo ungerechter, wenn wir hier einen Widerſtand gegen die Wünſche des Publikums verlangen wollten, da wir ja ſehen, daß die größten durch reichliche Zuſchüſſe geſicherten Bühnen ſich oft genug von der Rückſicht auf den Geſchmack der Zuſchauer in ein Repertoir hineindrängen laſſen, welches von der eigentlichen Aufgabe des Theaters nichts oder wenig enthält. Wie ſollen nun die Tivolitheater, welche nicht viel mehr als ein Ausfluß des geſunkenen Geſchmackes ſind, im Stande ſein, ſich gegen denſelben zur Wehre zu ſetzen? Nehmen wir an, daß die Direktion von Haus aus Luſt hätte, ſich auf das kleinere Luſtſpiel und die Geſangspoſſe zu beſchränken, aus dieſem Gebiete das Beſte auszuwählen und mit möglichſter Sorgfalt zur Darſtellung zu bringen: zehn gegen eins läßt ſich wetten, daß die Luſtſpielvorſtellungen nur ſchwach beſucht werden. Vielleicht zieht die Poſſe beſſer: dann giebt man dieſe. Aber es iſt bei allem Ueberfluſſe an Theaterſtücken doch immer ziemlicher Mangel an ſogenannten Zugſtücken: viele Wiederholungen vertragen nur diejenigen Bühnen, welche auf ein oft wechſelndes Publikum rechnen dürfen. So muß denn Novität auf Novität folgen, und mit der nothwendigen Haſt des

Einſtudierens geht ein Theil des Erfolges und zwar kein geringer von vornherein verloren. So wird es immer ſeltener, daß ein Stück wirklich durchſchlägt, und die Direktion, welche ſehr oft nicht überſieht, woran das Nichtgelegene liegt, ſucht nach ſtärkeren Reizmitteln. Nun kommen die Dekorations- und Maſchinerieſtücke, der Theaterſpektakel, die Potpourris und Quodlibets, und was ſich ſonſt noch an theatraliſcher Zuthat und Aufputz erſinnen läßt: man glaubt durch Gaſtſpiele zu ziehen und verſchreibt ein paar Komiker oder Soubretten, die den bedrohten Thespiskarren herausziehen ſollen. Hilft das auch nicht, dann müſſen Taſchenſpieler, Seiltänzer und Gymnaſtiker heran, und das Schauſpiel beſchränkt ſich auf die zweite Rolle. Iſt es erſt ſo weit, dann iſt es gut, wenn der Sommer zu Ende geht: ſonſt erfolgt noch vor Ablauf deſſelben der pecuniäre Ruin. Dieſe Geſchichte des Repertoirs der Tivolitheater mag nicht überall in ihrer vollen Entwicklung ſich zeigen, gewiß aber werden einzelne Momente ſich bei jedem Sommertheater mit Leichtigkeit nachweiſen laſſen.

Iſt auf dieſe Weiſe von dem Inhalte des Repertoirs dieſer Theater nichts Gutes und Dauerhaftes zu erwarten, ſo kommt ferner hinzu, daß die Darſtellung auf ſehr große, geradezu nicht zu überwindende Hinderniſſe ſtößt. Wir bemerkten ſchon, daß der Wechſel des Repertoirs, die

Eilfertigkeit im Einstudieren bedenklichen Abbruch thun muß: indeß ist dieß ein Uebelstand, der nicht specifisches Eigenthum der Sommertheater ist, sondern sich jetzt auf viele größere Bühnen erstreckt. Man könnte also hier von diesem einen Uebel absehen, obgleich es groß genug ist, um eine Bühne ganz allein zu ruinieren. Es liegen andere und kaum geringere Schwierigkeiten in der ganzen Konstruktion der Tivolis. Man spielt im Freien, am hellen Tage, wenigstens einen Theil der Vorstellung ohne Lampenlicht, und entblößt sich dadurch von dem letzten Reste von Illusion, die unseren Tagen noch geblieben ist. Man wird sagen, es sei gerade gut, daß hier dem Publikum etwas mehr Illusion zugemuthet werde, da die realistische Richtung der Wintertheater dieselbe ganz und gar über Bord werfe: es sei ja so viel von einem wiederzugewinnenden naiven Zustand der Bühne die Rede gewesen. Nun habe man ihn ja in diesen Sommerbühnen, nun möge die Phantasie der Zuschauer doch zeigen, was sie vermöge. Das klingt ganz gut, hat aber in der That wenig genug zu bedeuten. Es möchte immerhin sein, daß man unter Gottes freiem Himmel Theater aufführte, ja man könnte sich noch weniger an bühnenmäßige Vorrichtungen binden, aber dann müßten unsere Zustände und speciell unsere Theaterzustände überhaupt ganz andere sein. Dazu brauchten wir ein Volkstheater und dazu

eben auch einen lebendigen Volksſinn und eine Volksdichtung. Darum iſt dergleichen gar wohl in ſeinem Rechte, wo es ſich, wie in Tyrol oder in der Schweiz, erhalten hat, und möchten ſich ſolche Reſte des Volksſchauſpieles zahlreich und lange erhalten! Aber auf unſere civiliſierte Welt und nun gar auf unſre Kneip-Theater paßt das durchaus nicht. Von einer Illuſionsfähigkeit der Zuſchauer kann bei Bierkrug und Wurſtſemmel nicht mehr die Rede ſein. Geht ferner den Schauſpielern der Vortheil der künſtlichen Beleuchtung verloren, ſo iſt natürlich für ſie eine ganz andere Darſtellungsweiſe nothwendig. Von einer feinen Schattierung der Miene und Geberde kann keine Rede ſein, ſondern Alles muß viel derber genommen und dicker aufgetragen werden. Was von der Geberde gilt, leidet auch auf die Sprache Anwendung. Die Sommerbühnen, denen nicht die Akuſtik der geſchloſſenen Theater zu Hülfe kommt, und bei denen das Publikum ſich nicht in Stockwerken vertheilt, ſondern nur ein vielgliedriges Parterre zu bilden pflegt, verlangen eine weit größere Stimmanſtrengung. Während die Schauſpieler aber weiterhin verſtanden ſein ſollen, werden ſie durch die große nie in völliges Schweigen verſinkende Belebtheit der freien Natur noch mehr gehindert, und ſo iſt denn von einer freieren Behandlung der Sprache, von einer künſtleriſchen Oekonomie im Gebrauche der Stimmmittel keine

Rede; es gilt verſtanden zu werden, und daher wird geſchrieen. Wer am beſten aushält, gewinnt den Preis, wer nicht durchdringt, iſt, und ſpielte er noch ſo gut, verloren. Daher iſt an eine wirklich künſtleriſche Behandlung der Rolle in Deklamation, Miene und Geberde billigerweiſe nicht zu denken, ſondern ein gröberer Zuſchnitt von vornherein Bedingung und Geſetz. Das hat eine zwiefache Wirkung. Denn einmal ſchließt dieſe gröbere Behandlungsart das feinere Luſtſpiel aus, wie wir oben ſchon bemerkten, welches auf einer nüancierteren Darſtellung und einem ſauberer und glatter dahin fließenden Dialog beruht. Zugleich wird die derbere Komödie und ſogar die Poſſe zur Ueberderbheit geſteigert, und einer Rohheit der Darſtellung Bahn gebrochen, welche den an ſich ſchon roheren Inhalt noch weiter herabzieht. Man darf auch hierbei nicht unbillig gegen die Schauſpieler ſein; können ſie denn anders verfahren? Es ſollte ſich nur einmal einer der Schauſpieler, die wir hinter den Lampen unſrer großen Bühnen bewundern, auf ein Arenapodium ſtellen: er würde ſich entweder verleugnen müſſen oder die Wirkung würde ungleich ſchwächer werden. Wir können aber ferner die Schauſpieler nicht verklagen, weil die zweite Wirkung ſie ſelbſt trifft: dieſes Arenatheaterſpielen iſt der Ruin ihrer künſtleriſchen Laufbahn. Darin ſtehen dieſe Naturtheater ſelbſt hinter den Wanderbühnen zurück, oder

ſtanden es doch, ſo lange dieſe ſich nur in Häuſern und Sälen bewegten. Mögen es auch nur vereinzelte Fälle ſein, ſo iſt doch wohl manches tüchtige Talent von einer ſogenannten „Schmiere“ ausgegangen. Es kam nur darauf an, daß der Anfänger ſich ſeine Begeiſterung für die Kunſt erhielt trotz des unidealen Treibens, und daß ſeine ſittliche Natur nicht in dem wüſten Leben der Wandertruppen erlag: hielt ſein Streben und ſeine Kraft aus, ſo konnte Etwas aus ihm werden. Aber bei den Tivolibühnen liegen Einflüſſe vor, gegen welche alles Kämpfen Nichts hilft: der Schauſpieler muß andere Mittel zu Hülfe nehmen, und in dieſer Reſtaurationsluſt ſtirbt der ideale Sinn ſchneller ab, als in der äußeren Noth der Wandertheater, die hie und da wohl noch ein Beſtehen von Poeſie im Individuum zulaſſen. Iſt doch außerdem die äußere Lage der Tivolianer kaum beſſer, als die der wandernden Mimen, öfters noch ſchlechter, wenn die Ungunſt des Wetters oder andere leidige Konſtellationen den Beſuch des Theaters lähmen. Faktiſch iſt jetzt der Beweis noch nicht zu führen, daß dieſe Theater der Ruin der Schauſpielkunſt ſind, aber ſchwerlich würde der Beweis lange auf ſich warten laſſen, wenn man nicht allen Ernſtes darauf denkt, ſolchem Unweſen zu ſteuern.

Wenn aber dem ſo iſt — fragt wohl dieſer oder jener, wenn dieſe Theater dem Schauſpieler in ſeiner künſtleriſchen

Entwicklung hindern und ſeine Zukunft gefährden, wie kommt es denn, daß ſie ſich dazu verſtehen? Warum weigern ſie ſich nicht? Das iſt freilich leicht geſagt, und wie viele Schauſpieler haben ſelbſt nicht anders geſprochen, als vor einigen Jahren dieſe Sommerpflanzen aufzuwachſen begannen? Viele, Viele erklärten damals ſehr beſtimmt, ſie würden ſich nimmermehr dazu hergeben, in offnen Theatern zu ſpielen. Und wie Viele haben ſich außer Stande geſehen, an ihrem Wort feſtzuhalten, wie Viele haben dem Drange der Umſtände nachgeben und zur Arena herabſteigen müſſen, ſich aber zum Theil aus Schamgefühl, für die Zeit der Thätigkeit auf dem Sommertheater, einen pſeudonymen Namen gewählt! Nun iſt dies Mißgeſchick ſo allgemein geworden, daß das Bewußtſein der Erniedrigung in dem Gefühle des gemeinſchaftlichen Leidens verloren gegangen iſt. Nur die eigentlichen Hoftheater widerſtehen noch, und es liegt durchaus nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit, daß auch dieſe ein Sommerlager beziehen und wenigſtens ihre Schauſpieler zweiten und dritten Ranges in das Kantonnement der Arena ſchicken. Wie Viele blieben dann noch ausgenommen? Wie ſollen aber die Schauſpieler der kleineren Bühnen im Sommer ohne die Tivolitheater durchkommen? Schließen doch ſehr viele mittlere Theater während der Sommermonate, ſo daß jedes Frühjahr eine große Anzahl Schauſpieler engagements- und

brodlos sieht. Manche mögen durch kleine sogenannte Sustentationsgagen für die Sommermonate erleichtert sein, die Mehrzahl befindet sich ohne Unterstützung und ohne bestimmte Aussicht für den Winter. Da bleibt denn freilich Nichts übrig, als ein Engagement an irgend einem Tivolitheater, und für manches Mitglied der wandernden Gesellschaften mag solch eine Beschäftigung an einer Sommerbühne einer größern Stadt noch wie eine Art Beförderung erscheinen, obgleich es sicherlich das nie ist. Anfangs verschmähten die größeren Stadttheater die Arenen, jetzt errichten sie selbst ein solches Sommerfilial und legen einem Theile der Gesellschaft die Verpflichtung auf, daselbst zu spielen. In diesem Sommer, wo das Leipziger Stadttheater drei Monate lang geschlossen wird, begnügt sich diese große Stadt, welche vor vielen andern die Mittel besitzt, ein wirkliches Kunstinstitut in seinem Theater zu besitzen, mit einer Sommerbühne. Es ist das gewiß lebhaft zu beklagen und erscheint zugleich als eine administrative Maßregel von der verkehrtesten Art; denn man mag sich hüten, daß, was dieses Jahr Ausnahme ist, sich nicht zur Regel mache, und fernerhin alle Sommer das Stadttheater feiere. In Prag aber — so berichtete jüngst eine Theaterzeitung — ist man glücklich so weit gekommen, einer Schauspielerin, die für das Fach erster tragischer Liebhaberinnen, berufen wurde, die Bedingung zu stellen, daß sie in

den Sommermonaten auf der Arena auftreten ſolle. Wenn es ſoweit gekommen iſt, wenn eine ſolche unkünſtleriſche Auffaſſung von einer Direktion ausgehen kann, ſo ſollte man in Gottes Namen die Bühnen für immer fallen laſſen, weder die Kunſt, noch die Künſtler, noch das Publikum verliert Etwas dabei! —

Wir mögen hinſehen, wohin wir wollen, nirgends läßt ſich den Tivolitheatern eine erfreuliche Seite abgewinnen. Die dramatiſche Literatur wird von ihnen einen Gewinn nicht ziehen, da ſie unfähig ſind, diejenigen Dichtungen zur Darſtellung zu bringen, welche den eigentlichen Kern derſelben bilden, das Trauerſpiel, höhere Drama und feinere Luſtſpiel. Ja ſie leidet vielmehr, indem der Repertoirbedarf ſich auf Produktionen ergänzt, welche außerhalb der Literatur ſtehen und mit der Dichtung ſo gut wie Nichts zu ſchaffen haben. Es gewinnt aber auch die Schauſpielkunſt Nichts durch Bühnen, deren äußerliche Anlage ihnen die Möglichkeit, die Kunſt der Darſtellung in Sprache und Geberde auf eine würdige Weiſe zu entwickeln, zum großen Theile abſchneidet. Auch der Stand der Schauſpieler wird durch dieſe Bühnen benachtheiligt, äußerlich wie innerlich; das Letzte, indem ſie auf die ſchlüpfrigen Pfade der Effekthaſcherei und Kouliſſenreißerei geradezu hingedrängt werden und das Bewußtſein deſſen, was ſie eigentlich ſollen und können, verlieren, das Erſte, indem nicht nur ihre Exiſtenz

eine fortwährend gefährdete ist, sondern auch ihre weitere äußere Lebensentwicklung auf bedenkliche Weise bedroht wird. Auf diese Weise kann das Theater überhaupt sich schwerlich zu Gunsten der Tivolitheater erklären. Es kann dies aber auch nicht im Interesse des Publikums geschehen, dessen Interesse stets mit dem der Bühne zusammenfällt. Denn durch diese Bühnen wird auf der einen Seite aller wahre Kunstsinn, speziell die künstlerische Würdigung des Theaters untergraben, indem dasselbe in die Reihe der oberflächlichsten Vergnügungsanstalten herabgezogen wird. Ist diese irrige und beklagenswerthe Anschauung durch die Stellung, welche das Theater überhaupt in den letzten 20—30 Jahren nach und nach eingenommen, geweckt und genährt worden, so erhält sie hier eine Stütze und eine Art von Recht durch die unnatürliche und widerwärtige Vermischung der geistigen Erholung mit rein materiellen Genüssen, eine Vermischung, die nur zum Schaden des bessern Theiles möglich ist. Diese widrige Kombination zerstört den letzten Rest der Hingebung an die höhere Bedeutung der Bühne und begünstigt Zumuthungen, welche sich nothwendigerweise auch auf die geschlossenen Theater übertragen und deren Verfall, wenn nicht jählings herbeiführen, so doch vorbereiten müssen. Im Allgemeinen aber ist die Wirkung dieser Bühnen als eine unsittliche zu bezeichnen, indem sie der Vergnügungssucht der Menge, namentlich des Mittel-

ſtandes, eine neue Nahrungsquelle eröffnen, die wegen ihres unentſchiedenen Charakters nur noch bedenklicher iſt. Eben ſo wenig kann von der Bühne eine wirklich ſittliche Wirkung ausgehen, weil eine ſolche nur dann möglich wäre, wenn von der Erfüllung der künſtleriſchen Aufgabe des Theaters die Rede ſein könnte. Es wird ſich auch von beſonderen unſittlichen Einflüſſen ſprechen laſſen, wie ſie überall vom Theater auf das Publikum und dann umgekehrt ſtattfinden, wo die materielle Exiſtenz eine unſichere und die Erfüllung des idealen Berufes eine mehr oder minder unmögliche wird. Alles in Allem genommen, ſcheint alſo dieſe Gattung von Bühnen eine durchaus unerfreuliche und möglichſt bald zu beſeitigende, wenn anders das Theater nicht der völligen Verwilderung Preis gegeben werden ſoll. Die Gründe, welche veranlaßt haben und veranlaſſen, daß man trotz dieſer offen genug vorliegenden Bedenken dem Tivoliweſen Nichts in den Weg legt, wenn man es nicht gar noch begünſtigt, werden wir in einem andern Abſchnitte, der das Verhältniß des Staates zum Theater behandelt, leicht nachweiſen können. Darum wollen wir hier nur noch eine Frage beantworten, und zwar die, ob ſich der Betheiligung der Tivolibühnen irgend ein weſentliches Bedenken entgegen ſtellt? Dieſe Frage iſt wohl mit gutem Gewiſſen zu verneinen, denn Keiner der Betheiligten verliert Etwas, außer den Schauſpielern, welche

dadurch um ihre Sommerexiſtenz kommen könnten. Und wir ſind weit entfernt, über dieſe Exiſtenzfrage für Viele mit Familien und Individuen, gleichgültig hinwegzuſehen. Aber zweierlei iſt doch dabei zu bemerken: einmal, daß die äußere Stellung des Schauſpielerſtandes überhaupt einer Regelung bedarf, daß für die Sicherung dieſes Standes Etwas geſchehen muß. Hier wird es alſo wohl nur darauf ankommen, zu zeigen, daß und wie das am beſten geſchehen könne: zeigt ſich hier keine Möglichkeit und kein Weg, ſo wird jedenfalls auch das Tivoli entbehrt werden können. Zweitens aber ſind alle diejenigen Theaterunternehmungen, welche mehr ſcheinen eine Exiſtenz zu gewähren, als ſie es wirklich thun, vielmehr als einer Ordnung der Bühnenverhältniſſe hinderlich zu betrachten: ſie verſchleiern das Uebel, aber ſie heilen es nicht. Und zu dieſen Unternehmungen gehört die Mehrzahl der Sommertheater aus den weitläufig erörterten Gründen. Was verlöre aber die Literatur? Was die Kunſt? Was endlich das Publikum, dem ja Vergnügungsanſtalten genug übrig bleiben, und das nur das Verlangen nach geſchloſſenen Theatern auszuſprechen braucht, um ſeine Wünſche erfüllt zu ſehen? Wollen wir alſo nicht zu dem Grade von matter Toleranz herabſinken, die gleichgültig Alles mitanſieht und höchſtens einmal bedenklich den Kopf ſchüttelt; ſo können wir wohl kaum in Abrede ſtellen, daß wir mit

den Tivolitheatern, Anſtalten von ſehr zweideutigem Charakter ins Leben gerufen und begünſtigt haben, welche im Intereſſe der Kunſt, wie der Sittlichkeit und ganz beſonders im Intereſſe des Theaters ſelbſt wieder aufgegeben werden müſſen. Laſſe man dergleichen Bühnen für niedrigere Produktionen beſtehen, wenn es denn nicht anders ſein kann, aber die Dicht- und Schauſpielkunſt verdränge man nicht aus den geſchloſſenen Räumen, verſetze ſie nicht mit Bier und Tabak und wohl gar mit Feuerwerk! Vertreiben läßt ſie ſich wohl aus den geſchloſſenen Theatern, in denen ſie ſo ſchön und ſtolz emporwuchs. Wie ſie dann aus den Arenen wieder zurückkehren wird in die winterlichen Hallen, das iſt eine andere Frage: wer ſich aber nur einigermaßen mit den Theaterzuſtänden vertraut gemacht hat, der wird darüber nicht im Zweifel ſein! — Erſpare man ſich die Antwort, welche durch die weitere Erfahrung gegeben werden könnte!

Fünftes Kapitel.

Die Theater und ihre äußere Lage.

In den letzten Abſchnitten haben wir die Auswüchſe des deutſchen Theaterweſens ausführlich beſprochen, die

Wander= und Sommertheater: es war nothwendig, dieſen unſre Kunſtzuſtände ſo weſentlich benachtheiligenden und entſtellenden Inſtituten im Intereſſe der Kunſt wie der Sittlichkeit ein eingehendes Wort zu widmen. Nachdem dies geſchehen, das Terrain beſchränkt aber zugleich auch geſäubert iſt, wenden wir uns zu denjenigen Bühnen, welche weder wandernden Truppen, noch dem Sommerabendvergnügen ausſchließlich gehören, zu den feſten ſtehenden Theatern, die darauf Anſpruch machen Kunſtanſtalten zu ſein und die Fähigkeit beſitzen, ein höheres Ziel zu verfolgen. Es ſind das die mittleren und größeren Stadt= und Hoftheater mit den großen Hofbühnen an ihrer Spitze, welche als der Central= und Glanzpunkt deutſchen Theaterweſens zu betrachten ſind. Es gilt, ihren gegenwärtigen Zuſtand treu und unparteiiſch zu ſchildern, zu unterſuchen, in wie weit dieſe bevorzugten Inſtitute ihre künſtleriſche Aufgabe zu erfüllen ſuchen, in wie weit ihnen eine ſolche Erfüllung gelungen, welche Stellung ſie im geiſtigen, künſtleriſchen, ſittlichen Leben des deutſchen Volkes einnehmen. Wir beginnen zu dieſem Zwecke mit der Betrachtung der äußern Lage jener Kunſtinſtitute.

Haben wir in der Geſammtheit der Bühnen, welche als die berechtigten Vertreter des deutſchen Theaters erſcheinen, eine große Anzahl von Inſtituten zuſammengefaßt, die in der Verſchiedenheit der ihnen zuſtehenden Mittel und

ihren Leiſtungen eine gliederreiche Skala bilden: ſo iſt es ſelbſtverſtändlich, daß auch die äußere Lage ſich als eine ſehr verſchiedene erweiſt. Sondern wir darum zunächſt das Verſchiedenartige.

Die äußere Lage der Theater beruht zuerſt auf ihrer finanziellen Grundlage, nur wo dieſe genügend und geſichert iſt, kann von erfreulicher Situation nach außen die Rede ſein. Nun ſind zwar, wie ſchon bemerkt, die auf dem Grunde des Nichts erbauten Bühnen hier von der Betrachtung ausgeſchloſſen, wir bewegen uns nicht im Theaterproletariate, ſondern in der beſſeren Geſellſchaft bis zur haute volée der größten Hoftheater, aber es geht dieſer guten Geſellſchaft nicht beſſer als mancher andern, es fehlt nicht an unſichrer und unſolider Exiſtenz. Vor Allem müſſen wir hier Stadt- und Hoftheater ſcheiden, und zwar nicht ſowohl in Rückſicht auf den Anſchluß der letzteren an einen Hofſtaat, und die Unterſtützung, die ihnen durch ein Reſidenzleben wird, ſondern rückſichtlich ihrer feſteren Stabilität, ihrer materiell begründeten Baſis. Wir könnten in dieſem Sinne vielleicht zwiſchen Theatern auf Konceſſion und wirklich aus ſtädtiſchen oder fürſtlichen Mitteln fundierten, beamtlich verwalteten Theatern unterſcheiden.

Die eigentlichen Stadttheater gehören zumeiſt der erſten Gattung an, ſie ſind Unternehmungen, entweder unterſtützt

oder belaſtet, aber doch immer Inſtitute mehr der Spekulation, als ſtreng künſtleriſcher Verwaltung. Gegen dieſes Princip iſt ſchon im vorigen Jahrhundert, ſo z. B von dem Hamburger Kritiker A. Wittenberg, der ernſteſte Widerſpruch erhoben worden. Dieſer Proteſt wird von allen denen zu erneuern ſein, welche dem Theater eine höhere künſtleriſche Bedeutung beizulegen geneigt ſind: ja ſogar die werden ihm beitreten müſſen, welche dem Theater principiell durchaus abhold, es nur als ein allenfalls erträgliches Inſtitut zu erdulden ſich begnügen. Nur die Diener des ärgſten Materialismus und die, welche Poeſie und Kunſt aus Unverſtand oder aus Mißverſtand dem Verfalle preisgeben, können ſich mit dem Konceſſionsweſen einverſtehen, durch welches ein edeles Kunſtgebiet in den Sumpf der Spekulation herabgezogen, die Litteratur mit den flachſten und zweideutigſten Produkten beſudelt, ein ſchon ohnehin innern und äußern Gefahren beſonders ausgeſetzter Stand äußerlich in den ſchwankendſten und abhängigſten Zuſtand verſetzt wird. Weil aber dieſe hochwichtige Seite unſeres Theaterweſens auf der einen Seite eine gründliche Betrachtung verdient, auf der andern ſich unter einem andern Geſichtspunkte beſſer darſtellt, ſo widmen wir ihr eine geſonderte Beſprechung in einem der ſpäteren Abſchnitte, in dem von dem Verhältniß des Theaters und des Staates zu einander die Rede ſein wird.

Wir begnügen uns hier, das Resultat vorwegzunehmen und das Konzessionswesen als einen der Haupt- und Grundschäden unseres Bühnenwesens zu bezeichnen.

Sind wir aber dazu genöthigt, so versteht es sich ja von selbst, daß auch äußerliche Mißstände im Gefolge dieses Verwaltungsprincipes sind. Und in der That die ärgerlichsten. Wollen wir unter der äußern Lage der Bühnen zunächst ihre finanzielle Situation verstehen, so ist jene überall als ungenügend zu bezeichnen, wo man das Theater nicht in kunstverständigem Sinne subveniert. Die Erfahrung bestätigt es mehr als zur Genüge, daß in den allerseltensten Fällen die konzessionierten Stadttheater, zu denen füglich auch die kleinen Hoftheater gehören, die nur den Namen als Putz führen, in Wahrheit aber Einzelunternehmungen sind, sich in einer wohlgegründeten finanziellen Lage befinden, und noch seltner wird sich pekuniärer Wohlstand mit künstlerischem und sittlichem Gedeihen vereinigen. Nicht bloß kleinere Städte wissen von verunglückten oder in fortwährendem fieberischem Schwanken kränkelnden Unternehmungen zu erzählen, auch große Stapelplätze des Handels, der Industrie und der Intelligenz sind solchen Zuständen nicht fremd geblieben. Und nicht immer — es muß das ausdrücklich gesagt werden — lag die Schuld in mangelhafter Leitung, in ungenügenden ausübenden Kräften, weit öfter war die Kalamität eine geradezu noth-

wendige Folge der Grundbedingungen, auf denen die Unternehmung ruhte.

Ist nun in dieser Beziehung in der Situation der städtischen Bühnen im Ganzen wenig Erquickliches und Haltbares zu erblicken, so ist das freilich ein ganz anderer Fall bei den stehenden Hoftheatern, zu denen wir auch diejenigen städtischen Bühnen rechnen dürfen, in welchen die Stadt oder ein sicher basierter Actienverein entweder die volle finanzielle Garantie übernommen oder doch durch ausreichenden Zuschuß das Bestehen der Kunstanstalt, das ehrenvolle Bestehen derselben ermöglicht hat. Freilich seltene, aber wahrlich nachahmenswerthe Fälle!

Von einem äußern Schwanken in der früher geschilderten Weise, von einem täglich sich erneuenden Kampfe um die Existenz, von einem fortwährenden Gefährdetsein und dem bedauerlichen Mangel einer ausreichenden finanzieller Grundlage kann also hier nicht die Rede sein. Aber mehr läßt sich auch nicht sagen. Wollte man unter der äußerlichen Sicherheit, der finanziellen Festigkeit so viel verstehen, daß die Verwaltung um die Zuschüsse des Publikums unbekümmert sein könnte, so würde die Antwort anders lauten. Dann hätten wir höchstens diejenigen Hoftheater auszunehmen, welchen die bereitwillige Großmuth ihrer fürstlichen Erhalter jedes Deficit am Schlusse des Jahres tilgt. Jedoch derartige Unterstützung in großartigstem

Maaßſtabe iſt natürlich ſelten und darf noch ſeltener werden. Im Ganzen verräth die äußere finanzielle Situation der großen Bühnen einen mühſamen Kampf mit dem Büdget, und dem Beiſpiel, das hie und da gegeben iſt, indem man ſich des immer größere Geldopfer fordernden Inſtitutes entledigt hat, dürften mit der Zeit ſelbſt die größeren Hofhaltungen folgen müſſen, wenn man ſich in der finanziellen und künſtleriſchen Adminiſtration nicht anderer Prinzipien bedient.

Denn ohne Zweifel — und das iſt das Hauptmoment in der äußren Lage der gegenwärtigen Bühne — iſt das Ausgabeweſen in einer Weiſe geſteigert, auf eine Höhe heraufgeſchraubt worden, daß über kurz oder lang entweder Einhalt gethan werden muß, oder die Unterſtützenden es müde werden müſſen, Summen über Summen hinauszuwerfen, um, wenn man die Sache genauer beleuchtet, herzlich wenig zu erzielen. Unſere Zeit iſt eine Zeit ſchwerer Sorgen, und es ſteht ihr wohl an zu prüfen, in welchem Verhältniſſe der Aufwand zu dem Reſultate ſtehe. Hilferuf und Mahnung ertönt von allen Seiten, die Sorge für die Volkswohlfahrt beſchäftigt Fürſten, Staatsmänner und Gelehrte, und in ſo vielen Fällen iſt es der Mangel an ausreichenden Geldmitteln, der die Beſeitigung unverkennbarer und unverkannter Uebelſtände erſchwert: und dem gegenüber ſollte man nicht an dieſe ſich von Jahr

zu Jahr aufſchraubenden Bühnenetats denken, die eine Summe in Anſpruch nehmen, welche mit dem, was durch ſie bewirkt wird, in ſchreiendſtem Mißverhältniſſe ſteht? Der Zuſchuß, welchen die Hoftheater zu Wien, Berlin Dresden, München, Hannover und Stuttgart jährlich erhalten, beträgt mindeſtens 650,000 Thlr., dieſe Summe ſtellt etwa die kleinere Hälfte ihres Etats dar, der ſich alſo, vorausgeſetzt, daß es außerordentlicher Unterſtützungen nicht bedarf, auf wenigſtens 1,400,000 Thlr. beläuft. Welche ungeheure Summe! Und wie wächſt dieſelbe, wenn wir die anderen größeren und mittleren Bühnen dazu nehmen!

Solche Ausgaben bedürfen einer Rechtfertigung durch das, was ſie begründen und erhalten, und wenn wir ſpäter die innere Lage der Bühne betrachten werden, wird ſich in keiner Weiſe ein ſolches rechtfertigendes Ergebniß darſtellen. Was hat nun dieſe unmäßige Höhe der Theaterbüdgets veranlaßt, die ſelbſt dann zu hoch erſchienen, wenn es ſich um eine nationale Kunſtanſtalt handelte, und nicht um eine ſich wenig über das Gemeinſte und Gröbſte, und das nicht einmal immer, erhebende Vergnügungsanſtalt? Ein zwiefacher Grund iſt wirkſam geweſen. Allerdings könnte man kurz ſagen: es iſt der Geiſt des Materialismus, der wie ſonſt, ſo auch hier ſein bösartiges Weſen treibt, der böſe Geiſt, gegen den ſeit Jahren geredet und ge-

ſchrieben wird, ſo daß wir eine eigene antimaterialiſtiſche Litteratur beſitzen, gegen den man aber deſto weniger handelnd vorſchreitet, weil die Mehrzahl der Zeitgenoſſen ſich wohl hütet, ſich ſelbſt wehe zu thun. Dieſer Materialismus hat gerade an dem Bühnenweſen mit glänzendem Erfolge genagt, ſo daß das, was er zu Wege gebracht hat, wohl noch von mancher Seite als Errungenſchaft geprieſen wird. Die Bühne bot in ihren materiellen Theilen und Seiten bequemen Angriffspunkt dar, und von dieſem ausgehend, hat er denn auch alles höhere und ideale Weſen mit glücklichſtem Erfolge beſtritten. Das zeigt ſich leicht: die beiden äußerlichſten Seiten ſind der ſceniſche Apparat und das Gagenweſen der Schauſpieler und Sänger. Hier liegen die Gründe, welche jenes unverhältnißmäßige Anwachſen der Ausgabeetats herbeigeführt haben.

In ſoweit gehört die Betrachtung des ſceniſchen Pomps und Prunks hieher, als er ſo ungebührliche Ausgaben verurſacht: als Aeußerung der materialiſtiſchen Richtung fällt er dem folgenden Abſchnitt zu, welcher mit der inneren Lage der Bühne ſich zu beſchäftigen haben wird. Daß aber das Ausſtattungsweſen dem Theateretat Ausgaben zumuthet, welche von einer ganz unverhältnißmäßigen Größe ſind, das wird Niemand beſtreiten wollen. Für Maſchinerie, Dekoration und Garderobe werden Tauſende verwendet, nicht ſelten, um ein einziges Stück „glänzend“ in

Scene zu ſetzen. Da iſt nichts gut und nichts theuer genug, und ganz im Gegenſatze mit der zähen Sparſamkeit auf anderen Gebieten iſt ſelbſt der Koſtenaufwand für eine Reiſe nach Paris, etwa um einen neuen Sonnenaufgang zu ſtudieren, nicht zu groß. Und fragt man, welchen muſikaliſchen und poetiſchen Produkten dieſe finanzielle Großherzigkeit zu Gute kommt; ſo weiſt die Antwort ſicherlich nicht auf die klaſſiſchen Werke der Componiſten und Dichter hin. O nein, dieſe werden in der Regel mit dem, was lange ſchon da und halb verbraucht iſt, abgeſpeiſt; die neuen Wunderdinge werden der Prachtoper, dem Ballet, dem Spektakelſchauſpiel, der Zauberpoſſe zu Theil. Schiller, Goethe, Shakeſpeare, Mozart, Gluck, Beethoven können ſich glücklich ſchätzen, wenn ihnen aus dem Nachlaß der Ritter vom Ausſtattungseffekt gelegentlich einmal etwas zu Theil wird. Die ruhmvollen Väter werden dem Verdienſt und der Sitte zum Hohn auf die abgelegten Stücke der entarteten Söhne und Enkel verweiſen. Wir haben es hier zuvörderſt nur mit der äußeren Thatſache zu thun, und dieſe iſt unwiderſprechlich. Nicht minder iſt die finanzielle Folge dieſes äußerlichen Luxus ſelbſtverſtändlich. Sie ſchraubt von Jahr zu Jahr die Ausgaben mehr in die Höhe, und weil das Reizmittel, das in dieſem Prunkweſen liegt, einer fortwährenden Steigerung bedarf, ſo iſt kein Ende abzuſehen, wohin dieſer Flitterdienſt führen ſoll.

Das einzige Ende, das ſich vorausſehen läßt, wenn es ſo fortgeht, iſt eben das Ende des Theaters überhaupt, denn die Höfe werden endlich zuſchußmüde und könnten es ſchon ſein, wenn ſie genauer unterſuchen wollten, was ſie eigentlich unterſtützen; die nicht ſubvenierten größeren Bühnen müſſen darüber zu Grunde gehen, wenn ſie nicht den Muth haben, Halt zu machen, die kleineren ſind damit von vornherein der Schwankung preisgegeben. Wie lange unſer deutſches Publikum noch an dem Glanz und Flitter Gefallen finden, wann es keine Luſt mehr haben wird, die Schaale für den Kern zu nehmen, das ſteht freilich dahin. Und doch ſind auch hier Anzeichen vorhanden, daß man dieſem Treiben abhold wird: es wird ſpäter gezeigt werden, daß nach und nach aus dem Theaterpublikum gerade diejenigen Elemente verſchwinden, welche deſſen werthvollſten Beſtandtheil bilden müßten.

Nicht unbedenklicher iſt der andere Grund, welcher die Erhaltungskoſten unſerer Bühne ſo unmäßig anſchwellen macht, der Stand der Beſoldungen der ausübenden Künſtler. Auch hier ſind wir nur auf die finanzielle Thatſache angewieſen, aber wer vermag ſie zu erwähnen, ohne ein Wort der Erklärung und Beurtheilung hinzuzufügen? Es liegen eben auch hier Verhältniſſe vor, welche von der unerträglichſten Art ſind. Denn unerträglich muß es genannt werden, wenn die Gagen der Darſtellenden von Jahr

zu Jahr ſteigen, wenn hier jeder Maßſtab aufhört, jedes noch ſo billig aufgeſtellte Verhältniß zu andern Berufskreiſen überſchritten wird. Niemand redet ab, daß hervorragende Begabung verbunden mit künſtleriſcher Durchbildung den höheren Lohn von der Mittelmäßigkeit zu begehren hat. Eben ſo wenig ſoll angefochten werden, daß man Leiſtungen höher zu bezahlen hat, die von Jugendlichkeit und friſcher Kraft abhängig ſind, und von allerhand äußern Verhältniſſen gehindert werden können. Es ſoll ſogar die Conceſſion gemacht werden, daß man es dem Künſtler anrechne, daß er mit ſeiner ganzen menſchlichen Perſönlichkeit vor dem Publikum wirkt: man mag ihm dieſe leibliche Hingabe an die Oeffentlichkeit lohnen. Aber erklärt alles dies zur Genüge, daß man mit übervollen Händen in einer Zeit hinauswirft, da doch wahrlich Mahnung zur weiſen Eintheilung vorhanden iſt? Und welche Gagen heut zu Tage gezahlt werden, davon iſt überall zu leſen, ſo daß es beſonderer Zuſammenſtellungen nicht bedarf.

Die in erſter Linie ſtehenden Hoftheater zahlen Beſoldungen bis zu einer Höhe von 8000 Thlrn. und mehr, und unter 2000 Thlr. möchte man ein leidlich ausgerüſtetes Mitglied für erſte Fächer gar nicht mehr erlangen. Dazu kommen noch alljährliche mehrmonatliche, hie und da auf die Dauer eines halben Jahres anwachſende Urlaubsbewilligungen, in der Regel ſchon kontraktlich vorge-

ſehen, die bei der Verwerthung, die ſie jetzt finden, zumeiſt eben ſo viel werth ſind, als der ganze Jahresgehalt. Wenn man von den Herren und Damen der erſten Rangordnung zu denen zweiter und dritter Klaſſe herabſteigt, ſo iſt freilich die Größe der Summe nicht mehr ſo beträchtlich. Dafür tritt ein anderes Mißverhältniß um ſo greller hervor, das Unverhältniß zwiſchen Werth und Preis der Leiſtung. Es iſt zwar wunderlich genug, und ſpielt wohl in's Lächerliche hinein, daß die erſte litterariſche Notabilität Deutſchlands ſich in ihrem Gehalte nicht mit dem erſten Tenoriſten einer großen Bühne meſſen kann, daß der dirigirende Miniſter eines Mittelſtaates weniger bezieht, als der Charakterdarſteller an einer großen Hofbühne, daß unter 100 Staatsdienern 99 nicht daran denken dürfen, jemals in ihrem Leben die Gage eines Solotänzers zu beziehen: aber wir ſind dem Unverhältnißmäßigen gegenüber duldſam, wo es ſich um hervorſtechende Talente und Leiſtungen handelt. Wenn man aber in die Regionen der Mittelmäßigkeit herabſteigt, wo ſich nicht ſelten Mangel an Talent mit Mangel an Ausbildung und wohl auch von Bildung überhaupt verbindet, und doch noch findet, daß die äußere Stellung dieſer angeblichen Künſtler ihnen Sorgen erſpart, die gebildeten und verdienſtvollen Männern nicht erſpart bleiben: ſo wird die Sache nicht bloß auffällig und befremdend, ſondern höchſt ärgerlich. Wie dieſes Verhältniß, das kein

Wohlmeinender bestreiten kann, im Interesse aller Betheiligten ausgeglichen werden könnte und müßte, wenn man nur mit Ernst und Kraft an die Sache gehen wollte, das wird dann weiter erörtert werden, wenn wir die Stellung in's Auge fassen werden, welche der Staat unserem Bühnenwesen gegenüber einnimmt.

Doch nicht bloß die eine Thatsache kommt zu der schon erwähnten, nicht bloß der unmäßige Gagensatz zu dem unnützen Scenenaufwand, hieher gehören auch die Gastspiele und die unersprießliche Anhäufung von darstellenden Kräften, beide auch für die innere Konstruktion der Bühnen einflußreichen Momente hier in ihrer finanziellen Wirkung betrachtet. Das Gastspielwesen ist zum Theil freilich nur eine Folge der gesteigerten Besoldungsverhältnisse, zum Theil eine besondere Aeußerung dieses Unwesens, in seiner jetzigen Gestalt und Ausdehnung aber zu einem selbständigen „Geschäft" emancipirt. Es handelt sich nicht sowohl darum, daß berühmte Künstler und Künstlerinnen dem Publikum und Personal vorgeführt werden sollen im Interesse der Dichtung und Darstellung, sondern weit mehr um „Zugmittel", welche volle Häuser machen. Und unsere renommirtesten Gastdarsteller gehen von dem Gesichtspunkte des Erwerbes aus, der auch überreichlich ausfällt. Auch hier wachsen die Forderungen von Tag zu Tag, und

die artiſtiſchen Notabilitäten werden von dieſer Seite nach gerade ganz unbezahlbar.

Nicht minder läßt ſich — wenn auch nur von den größten Bühnen — behaupten, daß ſie in der Zuſammenſtellung ihres Perſonals an einem Mangel an Oekonomie leiden, der ſchon der Sache ſelbſt nichts nutzt, auf den Etat aber natürlich ſehr ſchädlich wirken muß. Man ſehe doch nur die Perſonalliſten der Hoftheater zu Wien, Berlin und Dresden an, und andere Bühnen ließen ſich noch anführen: welche Menge von Mitgliedern! Allerdings darf man hiebei nicht zu ſparſam verfahren, aber es muß eine gewiſſe Linie eingehalten werden, damit man nicht zu viel unnützen Ballaſt herumſchleppe. Findet man doch bisweilen Mitglieder mit zwar nicht glänzendem, aber doch auskömmlichem Gehalte angeſtellt, nach denen man Wochen, vielleicht Monate lang vergeblich auf dem Theaterzettel ſucht. Und daß der Beſoldete ſeine Beſoldung durch Leiſtungen erwerbe, das iſt doch ein billiges Verlangen. Zu einem ſolchen iſt das Publikum berechtigt, nicht bloß um der Gerechtigkeit willen, ſondern weil denn doch überall der größere Theil des Etats aus der Taſche der Zuſchauer fließt, und eine größere Vereinfachung des Etats wenigſtens zu niedrigeren Eintrittspreiſen führen würde. So weiſt zum Beiſpiel das Perſonal des Hofburgtheaters zu Wien im Jahr 1855 nicht weniger als **25** angeſtellte Schau-

ſpielerinnen nach, das Berliner Schauſpiel zählt 15 weibliche Mitglieder, die Dresdener Bühne 17 im recitierenden Schauſpiel verwendete Künſtlerinnen. Iſt das nicht mehr als zuviel? In Berlin und Wien iſt dabei noch zu berückſichtigen, daß das Vorhandenſein eines beſondern Schauſpielhauſes eine größere Zahl von Mitglieder verlangt, aber wenn eine Bühne wie die Dresdener nur ein Haus für Oper und Schauſpiel hat, ſind da wohl 17 Schauſpielerinnen in der Weiſe zu beſchäftigen, daß eine jede zu einer angemeſſenen Wirkſamkeit kommt? Sicherlich nicht: wer ſich die Mühe nimmt, genauer nachzuſehen, findet das entſchiedene Gegentheil.

Wir haben hier zuvörderſt nur von den äußeren Verhältniſſen zu handeln: das Bild iſt leicht gegeben. Unſere jetzige Bühne iſt mit einem außerordentlich großen Aufwand pekuniärer Mittel konſtruiert. Sie iſt ein ſo koſtſpieliges Inſtitut geworden, daß ſie in ihrer vollen modernen Exiſtenz nur möglich iſt, wo bedeutende Geldkräfte ihr zufließen. Nach allen Seiten aber hin entfaltet ſie, wo ſie ſich zur ſtehenden Bühne erhebt, einen reichen äußeren Glanz. Prächtige Häuſer haben ſich ihr erbaut und geſchmückt, Gebäude, die zu den Zierden der Städte gehören, und deren innere Einrichtung reich und geſchmackvoll iſt.

Das äußere Weſen der Darſtellungen iſt ſo ausgearbeitet, ſo ausgeſtattet und mit Zierrath verbrämt, daß man die Leiſtungen der Maſchinerie und Dekoration zu bewundern und den feenhaften Prunk der Kouliſſenwelt anzuſtaunen geneigt ſein könnte, würde man nicht gar zu ſehr an das Zurückbleiben des Inhaltes hinter dieſer glanzvollen Hülle erinnert. Dem entſprechend iſt die pekuniäre Stellung der Darſtellenden an denjenigen Bühnen, welche nicht zu den früher geſchilderten Auswüchſen des Theaterweſens gehören, eine quantitativ weſentlich gebeſſerte, ja eine allmählich aus allem Verhältniſſe zu anderen Berufsſphären, in welcher nur mit Talent und nicht mit Kapital gearbeitet wird, heraustretende. In den höhern und höchſten Sphären der dramatiſchen Künſtlerwelt hat ſich der Erwerb ſogar zu einer ſolchen Höhe geſteigert, daß ſelbſt die Procentſätze der induſtriellen Spekulation dagegen in Schatten treten. In Folge dieſer Verhältniſſe hat ſich um die größeren und beſſer fundierten Theater ein Wohlleben, ein Behagen feſtgeſetzt, das nicht ohne allen Einfluß auf die äußere Stellung des Inſtituts überhaupt iſt, freilich nur auf die äußere und auch hier nur partiell. Die hohe Rangordnung, welche den dirigierenden Vorſtänden der größeren Hofbühnen von den Höfen angewieſen iſt, kann gleichfalls nicht verfehlen die äußere Situation der Inſtitute zu heben, wenigſtens in den Augen der Mehrzahl.

Auf der Höhe ihrer materiellen Seite ſtehen unſere Bühnen: das iſt unzweifelhaft. Die äußerlichen, rein finanziellen Anforderungen ſind ſo hoch geſpannt, daß ſie ſicher keine weitere Steigerung vertragen. Ihre äußerliche Sicherheit hat damit gewiß nicht gewonnen, wie ſich ganz von ſelbſt verſteht. Denn je mehr erworben werden *muß*, um nur beſtehen zu können, deſto mehr wird auch die einſeitige Rückſicht auf die Füllung der Zuſchauerräume über alle andere Rückſichten triumphieren. Eben ſowenig wird der *äußere* Kultus des Talents, der ſich theils in der materiellen Belohnung, theils durch eine oberflächliche Huldigungswuth äußert, noch irgendwelche Zunahme vertragen können.

Faſt alle dieſe Punkte aber kehren unſerm betrachtenden Auge wieder, wenn wir auf die innere Lage des heutigen Bühnenweſens eingehen. Und weil dort der Schwerpunkt des einen Theiles unſerer Aufgabe liegt, ſo ſcheint es angemeſſen, uns hier mit einer kürzeren Konſtatierung der äußeren Verhältniſſe zu begnügen, wie dieſe in den vorliegende Blättern gegeben iſt. Wir gehen ſofort zu dem folgenden Abſchnitt über.

Sechstes Kapitel.

Die innere Lage des gegenwärtigen Theaters.

Es ist keine leichte Aufgabe, die sich dieser Abschnitt vorzeichnet, wenn er von dem äußeren Zustand auf das Innere, auf den geistigen, künstlerischen, sittlichen Inhalt der heutigen Bühne überzugehen und diesen den Lesern in getreuen Bildern vorzuführen unternimmt. Sie ist nicht bloß deshalb schwierig, weil hier der Kern der Theaterfrage liegt, und weil von ihrer Lösung das Gesammturtheil über die vorhandenen Zustände abhängt: sie wird auch dadurch erschwert, daß sie ohne einen bestimmten Standpunkt, von dem der Betrachtende ausgeht, gar nicht möglich wird, und daß gleichwohl dieser Standpunkt sich von der alltäglichen Auffassungsweise entfernen muß. Die Principien, von denen wir ausgehen, sind früher schon eingehend dargelegt worden: sie sind hier nicht zu wiederholen, sondern es genügt die eine Bemerkung, daß wir zum Schutze des Theaters sprechen, nicht wider dasselbe, daß der Angriff nicht der Sache, wie sie sein soll und sein kann, sondern ihrer entarteten Erscheinung gilt.

Schon die äußere Lage gab kein befriedigendes Bild: sie zeigte in den untern Regionen Unsicherheit und Schwan-

kung, in den höheren eine krankhafte Steigerung des Aufwandes für die Darstellung und die Darstellenden, eine unmäßige Ausbildung alles Aeußerlichen, getragen von einer unverhältnißmäßigen Verschwendung der Geldmittel. Es mußte dabei bereits darauf hingewiesen werden, daß diese Zustände durchaus materialistischer Art waren und sind.

Wer mag nun von vornherein anderes erwarten, als daß dieser glänzenden Schale der Inhalt durchaus nicht entspricht? Man wäre blind gegen die Zeitverhältnisse überhaupt, wollte man ein Anderes und Besseres gewärtigen. Denn überall begegnet ja dieselbe Erscheinung: überall hat die Aeußerlichkeit sich von der Innerlichkeit emancipiert, überall sucht der inhaltlose Schein, in guten und bösen Dingen, die Mitwelt zu täuschen und treibt sein keckes Spiel mit dem Großen und Kleinen im menschlichen Leben. Klage und Mahnung wird wohl laut, aber eine Ab- und Umkehr will sich noch nicht zeigen, weil — und das ist die natürliche Folge der Verflachung — die Ueberzeugung, daß wir einer antimaterialistischen Regeneration bedürfen, nur zu schwer Eingang findet, und man noch schwerer sich dazu entschließt, diese Erkenntniß auf sich selbst anzuwenden und an sich selbst zu üben.

Solche allgemeine Zeiterscheinungen pflegen kein Gebiet des Lebens unberührt zu lassen: so ist es auch hier. Wo man auch hinblicken möge, überall zeigt sich Vernach-

läſſigung des Innerlichen und Pflege des Aeußerlichen, überall Abwendung vom Idealen und Hinneigung zum Materiellen, überall Mangel an Tiefe und Streben nach Verflachung. Proteusartig nimmt der Materialismus tauſend Geſtalten an und täuſcht in dieſer wechſelnden Verpuppung noch manches Auge, während der ernſtere Blick überall auch in der Anmuth heuchelnden Geſtalt denſelben ſchadenfrohen Feind erkennen wird.

Aber freilich iſt die Wirkſamkeit dieſes modernen Lebensprincipes nicht überall dieſelbe in ihrer Stärke, weil der ihr entgegentretende Widerſtand ein ungleicher iſt. Auf manchen Punkten iſt derſelbe nicht unkräftig, Dank mehr der innern Beſchaffenheit einzelner Gebiete, als dem Streben der Menſchen, auf anderen dagegen deſto unwirkſamer, wenn überhaupt von einem Widerſetzen die Rede iſt. Wie nun bei dem Bühnenweſen? Hier waren ja offenbar in dem Weſen der Sache die Momente gegeben, welche das materialiſtiſche Princip bedurfte: dieſelben brauchten nur mit Energie ergriffen und mit Bevorzugung ausgebildet zu werden, ſo war die beſſere Natur der Bühne zurückgeſtellt. Kam nun dazu, wie theils ſchon bemerkt, theils noch nachzuweiſen iſt, daß ſich nirgends eine kräftige Stütze für den edleren Inhalt und Zweck des Theaters finden ließ, daß daſſelbe von allen den großen Hauptfaktoren der menſchlichen Gemeinſchaft preisgegeben oder gemißbraucht

wurde: was Wunder, wenn die Bühne so recht der Tummelplatz des modernen Wesens ward?

Man würde darum die innere Lage des gegenwärtigen Theaterwesens nicht besser und schärfer bezeichnen, als wenn man einfach sagte: sie zeigt einen vollständigen Abfall vom Idealismus zum Materialismus, und zwar zum Materialismus gröbster Gattung. Sie hat alle diejenigen Beziehungen, welche ihr eine höhere edlere Stellung verschaffen können, zur Seite geschoben, und alle diejenigen, welche auf das Sinnliche, Stoffliche, Diesseitige hingehen, auf eine raffinierte Weise ausgebildet.

Wir dürfen uns aber mit dieser allgemeinen Charakteristik nicht begnügen. Denn das Wort „materialistisch" ist leider zu einem Schlagworte geworden, mit dem man bei denen nicht ausreicht, die es sich nun einmal vorgenommen haben, den Sinn des inhaltsvollen Wortes nicht zu verstehen. Und Andere, bei denen das Bestreben vorwaltet, mit den schadhaften Zuständen Friede zu schließen und in Geduld zu erwarten, ob es einmal anders wird, werden wahrscheinlich entgegnen: So ist's jetzt nun einmal überall, die ganze Zeitgenossenschaft ist des inhaltslosen Ideals müde geworden und erfreut sich an den Realitäten, vielleicht zu sehr und einseitig, aber was soll die Bühne ein Vorwurf treffen, daß sie nicht anders ist als alles Andere, da sie doch vielmehr nothwendigerweise ein Spiegel

ihrer Zeit ſein muß? Und ähnliche Einwände werden hier laut werden, während Andere das Wort „Materialismus“ nur zu hören brauchen, um ſchon ungeduldig die Achſeln zu zucken oder von einer verbrauchten Anklage zu reden. Wir müſſen, um alle dieſe ſtillen und lauten Entgegnungen zu entkräften, auf die Sache näher eingehen und den Inhalt unſrer heutigen Bühne einer ſorgfältigen Muſterung unterwerfen. Und dabei werden wir auf zwei Hauptpunkte hingewieſen, einmal auf den dichteriſch-muſikaliſchen Inhalt der Bühne, auf ihr Repertoir und ihre Beziehung zur Litteratur, und dann auf den künſtleriſchen Inhalt der Theater, auf die Zuſtände der Schauſpielkunſt ſelbſt. Es iſt der Nachweis zu liefern, daß ſich hier wie dort ein Abfall vom Idealen, vom Dichteriſchen und Künſtleriſchen zeigt. Im Voraus leider überzeugt, daß Viele nicht zu belehren ſein werden, die Herren von der Materie, ſowie die falſchen Idealiſten, hoffen wir doch im Sinne der Wohlmeinenden zu reden, welche die Dichtung und Kunſt aus unſerem Leben nicht verbannen wollen, ſondern in beiden mehr als Luxusgewächſe erblicken, und meinen der guten Sache der Zeit wie der Bühne insbeſondere einen nicht unerſprießlichen Dienſt zu leiſten.

Siebentes Kapitel.

Das Theater und die Litteratur.

Das Theater und die Litteratur! Es ist, als hörte man den Protest, mit dem die dramatische Dichtkunst eine fernere Gemeinschaft mit der Bühne, wie sie jetzt ist und vielleicht noch mehr werden wird, zurückweist. Denn ist es noch nicht dazu gekommen, so wird es sicherlich, wenn auf dem eingeschlagenen Wege noch eine Zeit lang fortgefahren wird, auf ein völliges Auseinandergehen dieser beiden eng zusammengehörigen Gebiete hinauslaufen. Den inneren Zusammenhang aber des Theaters und der Litteratur, sowie ihr gegenwärtiges Verhältniß zu einander eingehender zu erörtern ist die Aufgabe dieses Abschnittes.

Das Theater ist zu allen Zeiten der Schauplatz gewesen, auf dem sich die dramatische Dichtung verwirklichte: das ist überall der gleiche Fall, welchen Ausgangspunkt die Dichtung auch hatte und welchen Entwicklungsgang sie nahm. Es ist das so selbstverständlich, daß es keines weitern Nachweises bedarf. Auch das deutsche Theater ist darum *mit* der Litteratur, es ist *durch* dieselbe groß geworden und darum erst seit der Mitte des vorigen Jahrhundert, als das Drama sich zu einer größeren Selbstständigkeit und zu dichterischem Inhalt, wie zu kunstmäßiger Gestalt entfaltete, eine Kunstanstalt von höherer Bedeutung.

Nun ist es freilich ein anderes um ein werdendes Institut und um ein bestehendes. Jenes kann sich von den Begründern seiner Existenz nicht undankbar abwenden, es ist mit äußerlichen Banden an sie gefesselt und von ihnen abhängig: dieses vergißt gern oder wenigstens leicht seinen Ursprung und verleugnet den, der es bildete und förderte. Bis zu einem gewissen, leicht festzustellenden Grade ist auch eine solche gewordene Selbständigkeit berechtigt und nicht zu verkümmern. Hier bei der Bühne leidet dies in sofern Anwendung, als vor unsrer letzten großen Litteraturperiode, in der das Drama ganz besonders zur Entfaltung und Blüthe gelangte, der Bühne wenigstens in Hinsicht auf die vaterländische Dichtung das nothwendige Material fehlte. Jetzt haben wir eine eigene dramatische Litteratur, und mit uns besitzt die Bühne dieselbe: wie steht sie zu derselben?

Das Verhältniß der Bühne zur dramatischen Litteratur hat sich jedenfalls in zwei Beziehungen zu äußern: es ist die Aufgabe der Bühne, den vorhandenen nationalen Schatz sammt denjenigen ausgezeichneten Dichtungen ausländischer Litteraturen zu erhalten und zu pflegen, die wir uns angeeignet, die wir in die Gärten einheimischer Poesie verpflanzt haben. Diese Pflicht des Conservierens ist unzweifelhaft der Bühne zuzuweisen: außerdem aber auch eine producierende. Sie soll der dramatischen Dichtung in

ihrer Fortentwicklung, so viel an ihr ist, behülflich sein, den würdigen Bestrebungen begabter und tüchtiger Kräfte anregend und aufmunternd zu Hülfe kommen und so den poetischen Besitz der Nation zu mehren suchen. Wie aber erfüllt das Theater der Gegenwart diese Anforderungen, welche nichts weiter sind, als die einfachsten Konsequenzen seines Wesens?

In der That, wenn wir nach der Pflege dessen uns umschauen, was wir als die Blüthen unsrer dramatischen Poesie betrachten, wir können nicht sagen, daß die Bühne dieser Tage ihrer Pflege lebt. Denn Lessing, Goethe, Schiller, und die, die wir an diese Koryphäen noch etwa anreihen dürfen, wie Kleist, Uhland, Immermann, sie sind es nicht, die den Kern unsrer Repertoire bilden. Man sollte doch denken, daß die drei erstgenannten Dichter, zu denen wir noch den großen Dichter der Engländer, den uns geistesverwandten und durch treffliche Uebertragungen fast unser Eigenthum gewordenen Shakespeare und einige vorzügliche Dramen des Spaniers Calderon, einige Lustspiele von Molière, Goloni und Holberg rechnen dürfen, die nicht zu verrückenden Grundsäulen in dem Cyclus von Stücken sein müßten, mit deren Darstellung sich unsre deutsche Bühne, was das Schauspiel betrifft, beschäftigt. Eine mäßige Forderung wäre es, daß ein Drittheil der Schauspielabende diesen Meisterwerken gewidmet bliebe.

Und was lehrt der Augenſchein? Wenn man einige große Bühnen ausnimmt — und die unter ihrer jetzigen Leitung wie ein Aſyl der dramatiſchen Kunſt daſtehende, in ihrer künſtleriſchen Verwaltung muſtergültige Karlsruher Bühne — iſt nicht einmal das numeriſche Verhältniß der Darſtellungen klaſſiſcher Dichtungen ein genügendes. Ja ſelbſt die größten Bühnen geſtatten ſich ſehr unlöbliche Ausnahmen; ſo zeigt z. B. das Dresdner Hoftheater, das bei Vielen in dem Rufe ſteht, die erſte deutſche Bühne zu ſein und allerdings ganz vorzügliche Kräfte beſitzt, in den Monaten Mai und Juni 1855 eine große Genügſamkeit in Bezug auf den poetiſchen Werth der darzuſtellenden Stücke. Denn das Repertoir dieſer beiden Monate weiſt nichts auf, als eine Vorſtellung der Trilogie Wallenſtein, und dieſe hatte ihren Grund in der Feier von Schiller's fünfzigjährigem Todestage; außerdem „die Geſchwiſter" von Goethe, und Kleiſt's „Käthchen von Heilbronn". Und das auf etwa 60 Vorſtellungen! Dieſes Beiſpiel ſteht ſicherlich nicht allein da, ſondern kann aus den Tagebüchern andrer Kunſtanſtalten nach Belieben erweitert werden.

Aber es handelt ſich ja nicht bloß um ein Zahlenverhältniß, nicht bloß um einen numeriſchen Nachweis, in welchem Grade die klaſſiſche Dichtung in unſerm Repertoire vertreten ſei. Die Zahlenangaben werden das freilich

unzweifelhaft feſtſtellen, daß das Gute, das wirlich Poetiſche nur einen ſehr geringen Beſtandtheil davon bildet, aber dieſes rein äußerliche Verhältniß ſoll uns nicht allein zu einem abſprechenden Urtheil berechtigen. Es fragt ſich weiter, mit welcher Liebe die Bühne dieſe koſtbaren Schätze pflegt. Und da kann man nur antworten: durchaus nicht mit der Liebe und Sorgfalt, deren dieſe Dichtungen würdig ſind, und die ſie bedürfen, um zur vollen Geltung und Wirkung zu gelangen. Die weitere Frage, in wie weit die jetzige Bühne überhaupt die Fähigkeit habe, die klaſſiſche Dichtung darzuſtellen, ſchieben wir zunächſt noch zurück; denn ſie mag noch Leiſtungskraft beſitzen oder nicht, der Pflicht wird ſie nimmermehr ledig, das Beſte und Höchſte, was wir in dieſem Gebiete beſitzen, in ihrer Pflege zu bevorzugen. Das Streben darf nicht aufhören, und es iſt wohl auch mit Zuverſicht zu ſagen, daß das tüchtige und treue Streben nicht ohne Erfolg bleiben würde. Wenige Ausnahmen aber abgerechnet, zeigt unſre Zeit durchaus kein ſolches treues Bemühen, das Gute und Muſtergültige zum Gegenſtande einer bevorzugenden Pflege zu machen. Das klaſſiſche Drama wird den meiſten Bühnen und der Mehrzahl der Darſteller von Tag zu Tag fremder: es iſt eine Ehrenſache, die man gelegentlich einmal abmacht, weil man es doch nicht unterlaſſen mag, der klaſſiſchen Dichtung einen Beſuch abzuſtatten. Aber es iſt

ein kühler konventioneller Beſuch, bei dem das Herz zu zu Hauſe bleibt. Man ſieht das nur zu deutlich an der Art und Weiſe der Behandlung. Man ſpart nach außen und nach innen, ſcheut ſich vor den Koſten angemeſſener Ausſtattung, während man ſonſt nur zu gern auf die Scenerie und Garderobe große Summen verwendet, ſetzt eilig in Scene, probiert ein paar Mal obenhin und ſchont wohl gar noch die beſten Kräfte, die es ſich zu hoher Ehre ſchätzen ſollten, die kleinſte Rolle zu übernehmen, um dann die beſten Scenen unſrer großen Meiſter durch Stümper verhunzen zu laſſen. Stark mag das klingen, aber es iſt leider wahr, und eher noch zu wenig, als zu viel geſagt. Dann heißt es freilich, daß das Publikum kalt ſei und dergleichen nicht mit dem Enthuſiasmus aufnehme, der das Streben der Darſtellenden belebend durchdringen könne. Das arme Publikum ſoll dann wohl Schuld ſein, das mit zehnmal mehr Begeiſterung den Schauplatz betritt, als die Schauſpieler ſelbſt, und deſſen Stimmung durch die kühle Luft, welche aus der Darſtellung herausweht, ſo unbarmherzig herabgedrückt wird, daß freilich von warmem Beifall — wenigſtens der Verſtändigen, auf die kein Kouliſſenreißer auf die Dauer wirkt — keine Rede ſein kann.

Das Eine iſt gewiß: der vorhandenen dramatiſchen Litteratur gegenüber ſteht unſre Bühne nicht auf dem Poſten, der ihr angewieſen iſt, ſondern wird ihr immer frem-

der und abgewendeter. Wie steht es nun mit dem zweiten Theil der Ausgabe, mit der Pflege des Werdenden, mit der Anregung und Unterstützung der schaffenden Talente?

Julian Schmidt, der geistvolle Kritiker, sagt in seiner bekannten Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts, das Theater habe keine Anregung und Förderung von der Litteratur empfangen. Man wird das zugeben, wenn man auf die Geschichte des Dramas in den letzten 30 Jahren blickt, die allerdings der Bühne im Grunde herzlich wenig Werthvolles, Dauerhaftes gebracht haben. Aber kann man nicht auch umgekehrt sagen: das Theater hat herzlich wenig für die Litteratur gethan? Der Satz hat doch wohl auch sein Recht. Man muß sich nur darüber klar werden, was man in dieser Hinsicht von der Bühne verlangen darf und soll.

Es ließe sich unschwer behaupten, daß eine treue, begeisterte, echt künstlerische Pflege des dramatischen Nachlasses der vergangenen Zeiten auf die Produktion der nachfolgenden Periode von günstigem Einflusse hätte sein müssen. Denn der wiederholte Anblick des Kunstwerkes, die ununterbrochene Gemeinschaft mit der Dichtung muß ja den Künstler fördern; in der bildenden Kunst ist das der Fall gleich wie in der Poesie. So wird dem strebenden dramatischen Talente aus würdigen, verständnißvollen und von edelem Kunstsinn durchwehten Darstellungen der vor-

züglichſten deutſchen und engliſchen Dramen weſentliche Förderung erwachſen, eine Förderung die ſich nicht anderswie erſetzen läßt, weil das Drama erſt in ſeiner ſceniſchen Erſcheinung ſich ganz erfüllt. Schon in dieſer Hinſicht läßt ſich nicht behaupten, daß die Fortentwicklung der Litteratur durch die Bühne unterſtützt worden ſei: nicht einmal in dieſer Beziehung hat eine Förderung ſtattgefunden. Aber wir haben eine weit unmittelbarere, aktive Betheiligung zu verlangen: die Bühne muß der aufſtrebenden Produktion nachgehen, das junge Talent ermuntern, durch die Darſtellung belehren und fortbilden. Sie kann und ſoll auf der andern Seite die ſeichte und oberflächliche Produktion, ſo weit es ihr möglich iſt, zurückweiſen, und wenn nicht unmöglich machen, ihr doch Hülfe und Beiſtand verſagen. Um es kurz auszudrücken, das Theater ſoll in Bezug auf die werdende Litteratur ſeine Intereſſen mit denen der dramatiſchen Litteratur identificieren: eine Forderung, die wiederum rein und voll aus dem Weſen des Theaters als eines Kunſtinſtituts im beſten Sinne ſich ableitet.

Mit dieſer Forderung indeß ſteht das Gebaren der jetzigen Bühne, wenn wir den Durchſchnitt ziehen, im entſchiedenſten Widerſpruche: einer ſolchen Pflege der dramatiſchen Dichtung iſt die Bühne fremd, weil ſie ihren eigenen Intereſſen abgewendet iſt. Allerdings pflegt ſie

ſich der bedeutenderen neuen Erſcheinungen zu bemächtigen, aber weit mehr aus äußerlichen denn aus innerlichen Gründen. Man bedarf der „Novitäten", um das Publikum anzuziehen: dieſe Novitätenjagd verhilft den meiſten, namentlich mittleren Bühnen, zu einer Betriebſamkeit, deren Motiv und Weſen materialiſtiſch iſt. Und jagen dieſe Theater raſtlos von Neuem zu Neuem, ohne dem einzelnen Werke die nöthige Sorgfalt zu widmen, nehmen ſie dadurch von vornherein den beſten Theil des Erfolges hinweg: ſo ſind andere, insbeſondere große Bühnen dem Neuen gegenüber von einer trägen Langſamkeit, die natürlich das Repertoir nicht bereichern kann.

Freilich ſteht es übel mit der poetiſchen Produktionskraft unſerer Zeit, und von Jahr zu Jahr ſcheint ſie mehr zu ſchwinden. Die Lyrik und der Roman zeigen noch einzelne begabte Naturen, aber auch hier iſt mehr Routine und Fabrikationstrieb, als das Walten des dichteriſchen Genius, der charaktervollen Individualität. Daß ein ſolcher Zuſtand beſonders das Drama trifft, liegt in der Natur der Sache. Wie ſoll die Handlung gedeihen, wo die Reflexion überwuchernd herrſcht, wie ſoll man Charaktere ſchaffen, da man keine Charaktere hat?

Aber um ſo nöthiger iſt ja der Bühne ein ſcharfes und unermüdliches Auge für die neuen Erzeugniſſe, um ſo liebevoller muß ſie ja dem Wenigen nachgehen, das ſich

als brauchbar kennzeichnet: es muß mit der geringeren Ernte ſorglich Haus gehalten werden, kein Körnchen, welches Frucht enthält, darf verloren gehen. Aber man ſammelt die tauben Aehren und läßt manches Fruchtbare ungenutzt verkümmern. Das liegt zum Theil in der Geſammtrichtung der Bühne, von der theils ſchon geredet worden iſt, theils noch weiter die Rede ſein wird, aber auch in einem empfindlichen Einzelmangel.

Die Bühne, welche ſich als Trägerin der nationalen, dramatiſchen Dichtung betrachtet, deren Intereſſe daher mit dem Intereſſe der Litteratur verſchmilzt, bedarf eines beſtimmten Mediums, um ſich die Verbindung dieſer Intereſſen zu ſichern. Die Litteratur muß mit ihr in unmittelbarſter Beziehung ſtehen, und ſie würde es, wenn tüchtige litterariſche Kräfte bei der geiſtigen Leitung der Anſtalt betheiligt wären. Leider iſt es nur in wenigen Städten der Fall, während doch in der Regel die vorhandenen adminiſtrativen Kräfte in keiner Weiſe ausreichen um jener Pflicht Genüge zu thun. Die Beurtheilung der eingegangenen Manuſcripte iſt eine ſo viel vorausſetzende Aufgabe, zugleich ſo viel Zeit in Anſpruch nehmend, daß ſie ſich nicht ſo nebenbei abthun läßt, noch daß dazu Jeder hinlänglich befähigt wäre. Es mag dazu praktiſche Kenntniß des Theaterweſens gehören, zumal in der jetzigen Zeit, vor Allem gehört dazu eine gediegene litterariſche

Bildung, tiefe Einsicht in das Wesen und die Gesetze der dramatischen Dichtung, feiner Geschmack und, was sicher am seltensten in Frage kommt, eine edle und nicht bloß im oberflächlichen Sinne menschlich edle Natur. Wem anders möchte man das Richteramt zugestehen? Aber wo faßt man die wichtige Sache in diesem Sinne an? Fast nirgends. Die Kritik der eingesandten Erzeugnisse ist ein Nebengeschäft, dem sich der Dirigent seltener selbst, in der Regel ein Mitglied der Intendanz oder einer der Regisseure unterzieht. Und in der Regel entscheidet dann entweder das specifische Theatermäßige des Produktes, oder eine „dankbare Rolle", oder ein lokales Interesse oder sonst etwas, aber kaum das wohl begründete Urtheil über Werth oder Unwerth.

Wenn wir aber auch zugestehen wollten, der positive fördernde Einfluß der Bühne auf den litterarischen Nachwuchs könne nicht so gar bedeutend sein — eine Konzession, die durchaus nicht zu machen ist — so läge doch eine negative, prohibitive Wirksamkeit nahe genug, eine Wirksamkeit, die viel geringere Schwierigkeiten darböte. Denn vermöchte die Bühne nicht, was sie bis zu einem gewissen Grade wirklich vermag, Gutes zu erziehen, so vermag sie doch zweifellos Unbrauchbares abzuwehren. Aber mit welchen Erzeugnissen belastet sie ihre Repertoire? Nicht bloß mit ganz und gar poesielosen Produkten, in denen

keine Ader dichterischen und dramatischen Geistes ist, sondern auch mit Stücken, welche von dem allerwiderlichsten Inhalte sind. Heißt das die Litteratur fördern, den jungen Talenten mit Liebe und Ernst nachgehen, wenn man die alleroberflächlichsten Fabrikarbeiten begünstigt? Wenn man nicht Anstand nimmt Stücken die Approbation zu ertheilen, welche neben dem Mangel des poetischen Werthes der Mangel der sittlichen Reinheit belastet? Stücke des frivolsten Inhalts, die nicht weniger die Bühne, als die Litteratur verunzieren? Besäße der schlechten unwürdigen Produktion gegenüber unsere Bühne das künstlerische Bewußtsein und den sittlichen Muth sie von sich abzuweisen — was aber leider nur an einigen Bühnen öfter geschieht — schon das wäre ein bedeutendes Verdienst um die Litteratur, dessen weitere Folgen nicht ausbleiben würden. Denn eine Legion von unnützen und zum Theil sogar schädlichen Machwerken würde nicht entstehen, wenn man eine andere und bessere Art von Kritik übte.

So viel ist klar: von einem Verhältniß unsrer Bühne zur Litteratur ist in der Weise wie dieses Verhältniß sich allein denken läßt, keine Rede. Dem vorhandenen Schatze gegenüber ist sie eine laue und flaue Verwalterin, das Neue weiß sie nicht zu fördern und will es nicht, und das, was sie befördert, ist zum größten Theile gar nicht werth, daß man ihm Schutz und Aufmunterung angedeihen lasse.

Die gegebenen Erörterungen führen zu der Frage, wie es denn eigentlich mit dem dichterischen Inhalte unsrer Repertoire aussehe. Denn wenn das klassische Drama einen so geringen Bestandtheil ausmacht, der Zuwachs des Neuen und Werthvollen, wie von allen Seiten so lebhaft beklagt wird, nur gering ist, und wenn dann doch so außerordentlich viele Bühnen bestehen, und die Mehrzahl fast an allen Wochentagen Vorstellungen gibt: wovon lebt denn da unser Theater? Diese Frage wird die Beziehung desselben zur Litteratur in noch helleres Licht setzen.

Wenn wir die Repertoires unsrer jetzigen Bühne überblicken, so sehen wir zunächst, daß der dramatisch-musikalische Theil, die Oper, gegen das recitirende Schauspiel im Vortheil ist. Der Oper fällt überall da, wo das Schauspielhaus sowohl den Oper-, wie den Schauspielvorstellungen dient, das ist mit sehr wenigen Ausnahmen allerwärts der Fall, ein nicht unbeträchtlicher Theil der Theaterabende zu.

Die Frage, ob die Oper strenggenommen eine künstlerische Berechtigung habe oder nicht, ist heut zu Tage füglich nicht aufzuwerfen. Denn was nützt es, wenn das Urtheil gegen dieselbe ausfiele? Zuversichtlich nichts, man wird um einer solchen principiellen Erörterung willen auch nicht eine Oper weniger aufführen. Indeß wäre eine solche negative Stellung der Oper gegenüber auch kaum zu recht-

fertigen: von einer in manchen Stücken unsichern Basis aus, unter benachtheiligenden Einwirkungen hat sie sich doch zu einer Kunstgattung herausgearbeitet, innerhalb deren Meisterwerke geschaffen sind, welche sich mit Fug und Recht den Hauptwerken der dramatischen Dichtung an die Seite stellen.

Aber das kann nicht übersehen werden, daß die Oper, in höherm Grade als das Drama, Elemente in sich hat, welche, wenn sie nicht in der gehörigen Weise beschränkt, oder mit richtigem Verständniß gepflegt werden, aus der Kunst zur Kunstlosigkeit hinüberführen. Und wenn es hier unsere Aufgabe ist, von dem innern Zustand, von dem Inhalt unsres Bühnenwesens zu sprechen, so liegen in dieser Eigenschaft der Oper für uns beachtenswerthe Momente. Denn unzweifelhaft ist sie auf äußerliche Mittel mehr angewiesen als das Schauspiel. Je mehr ihr die Fähigkeit abgeht, eine Handlung in ihrem innerlichen Werden und ihrem äußern Wachsthume uns vorzuführen, je weniger sie in der Schilderung der Charaktere und in der Motivirung der Verwicklungen Vollständigkeit und Durchsichtigkeit erreichen kann: desto größer ist auf der andern Seite ihre Sorge für die Hauptmomente der Handlung und für die Gefühlssituationen der auftretenden Personen. Sie hebt aus der dramatischen Entwicklung ihres Stoffes mit Ueberspringung vieler dem recitirenden Drama unentbehrlichen

vermittelnden Momente die Hauptſtadien heraus und arbeitet dieſelben zu wirkungsvollen Einzelbildern aus. Dabei ſoll denn freilich die einzelne Scene immer nur als Theil eines kunſtvoll gegliederten Ganzen erſcheinen, es ſoll poetiſch und muſikaliſch die Einheit des Kunſtwerks feſtgehalten werden, und die Auswahl der vorzuführenden Hauptmomente der Handlung ſo getroffen ſein, daß kein weſentliches Moment überſehen wird. Sie benutzt dann zweitens die lyriſchen Elemente der dramatiſchen Dichtung und thut dies auf die entgegengeſetzte Art. Denn während ſie den dramatiſchen Inhalt zuſammenzieht und verkürzt, ſucht ſie die lyriſchen Momente aus ihrer Unſelbſtändigkeit, aus ihrem engen Verbande mit dem dramatiſchen Fortſchritte der Handlung herauszuziehen, zu fixieren und zu muſikaliſchen Scenen zu verarbeiten. Es iſt einleuchtend, daß je mehr die Oper ſich auf das lyriſche Detail einläßt, ſie an dramatiſcher Subſtanz verliert, und daß ſie wiederum, je mehr ſie ſich auf die Hauptmomente einer Handlung einſchränkt, deſto mehr auf den Effekt hinſtrebt.

In der That, wenn die Oper ihren Zuſammenhang mit der dramatiſchen Dichtung aufrecht erhalten will, wie ſie dies gewißlich ſoll, ſo muß ſie beide Punkte wohl im Auge behalten. Die willkürliche Emancipation der Gefühle und Stimmungen, welche einer Bravourarie die dramatiſche Pflicht rückſichtslos opfert, iſt ein beklagenswerther Rück-

ſchritt. Geſtehen wir der Oper das Recht zu, das lyriſche Element mit beſonderer Liebe zu pflegen, ein Recht, das ſich einfach daraus ableitet, daß die Muſik überhaupt mehr auf das Gefühl wirkt, ſo darf dieſes Recht doch nicht zur Willkür ausarten. Die innere Nothwendigkeit der Stimmung, die dramatiſche Berechtigung des Gefühles will nicht außer Acht gelaſſen ſein; das muſikaliſche Bedürfniß kann ſelbſtändige Concertarien, aber nicht beliebige lyriſche Epiſoden in der Oper ſchaffen.

Von großer Wichtigkeit aber iſt der andere Punkt, der das Herausheben der Hauptmomente der Handlung betrifft. Denn welches ſind dieſe Hauptmomente? Von künſtleriſchem Geſichtspunkte aus betrachtet, ſind es doch wohl diejenigen, welche innerlich und äußerlich den Fortſchritt der Handlung enthalten, die Wendepunkte derſelben. Es liegt in der Natur der Sache, daß dieſe Momente auch die wirkungsreichſten ſind. Aber nicht immer iſt die äußerlich effektreiche Scene auch die innerlich bedeutendſte, ſie iſt oft nur das Reſultat einer in ihrem dramatiſchen Gehalte bedeutenderen, äußerlich vielleicht viel einfacheren. Die Oper vermag nicht, wie das Drama, vorzugsweiſe geiſtig zu wirken: die ſinnliche Wirkung ſteht bei ihr über der geiſtigen und ſittlichen. Darum kann ſie bei ihrer Betrachtung und Benutzung der dramatiſchen Handlung leicht das Innerliche derſelben vernachläſſigen, und ſich mit

dem Aeußerlichen bezeugen. Dann nimmt ſie die Wirkung für die Urſache, ergreift die äußern Spitzen der Handlung und ſetzt ſie aneinander, das innere geiſtige Leben aber, den dramatiſchen Athem nimmt ſie nicht hinüber. So wird die Handlung der Oper zu einem Konglomerat von Scenen, die ſich zum Drama verhalten wie ein Automat zum Menſchen.

Die Oper hat von jeher Effekt und Wirkung mit einander verwechſelt, und ſie iſt jetzt zu einer Effektbuhlerin herabgeſunken. Und welche Effekte ſucht ſie? Die äußerlichſten, die man ſich denken kann. Von ihren Privilegien mehr auf die ſinnliche Wirkung zu zielen, als das Drama es thun darf, hat ſie den ſchnödeſten Mißbrauch gemacht. Und doch waren ihr in der älteren italieniſchen und in der deutſch-italieniſchen Oper, die wir wohl gleich eine deutſche nennen können, ſo ſchöne Wege gewieſen. Aber anſtatt dieſe weiter zu verfolgen, und den ſtreng künſtleriſchen Ausbau, für den noch manches zu thun blieb, zu vollenden, hat ſie ſich auf den italieniſchen Pfad der lyriſchen Situationsmalerei und auf den gefährlicheren der franzöſiſchen Effekthaſcherei begeben. Man braucht nur die Namen Donizetti und Meyerbeer zu nennen, und was fehlt nicht an dem veranſchaulichenden Bilde.

Und wenn wir nun auf unſere Repertoirs hinblicken, welche Opern ſind es doch, die ſich der bevorzugenden

Pflege erfreuen? Die französische und italienische Oper dominiert auf den meisten Bühnen, und nur wenige Abende sind den Werken Mozarts und noch weniger den unvergleichlichen Schöpfungen Glucks gewidmet. Dabei darf man noch nicht einmal nach dem bloßen Zahlenverhältniß urtheilen, denn man kann es wohl gar erleben, daß gerade die guten Opern zu Lückenbüßern verurtheilt werden, die man schnell einschiebt, wenn irgend eine der berüchtigten „Unpäßlichkeiten", oder sonst etwas, was die Direktionen in den räthselhaften Schleier der „Hindernisse" zu hüllen pflegt, die Aufführung einer modernen großen Oper verhindert. Diesen werden die größten Summen geopfert und dem ganzen Operetat überhaupt der beste Theil der finanziellen Kraft zugewendet, dem Schauspiel wird nicht nicht nur ein Theil der Abende entzogen, sondern auch in der Regel die Aufgabe zugewiesen, durch seine Mühe die die Kosten der Oper decken zu helfen.

Wir wollen nicht gegen das Fortbestehen der Oper reden, und zwar nicht aus dem Grunde, daß sie doch fortbestehen würde, sondern in der Ueberzeugung, daß sie Existenzberechtigung hat. Aber das ist nur zu gewiß, daß die moderne Oper die traurigsten Einflüsse auf unser Theaterwesen ausgeübt hat. Sie wird auch unter weit günstigeren Verhältnissen stets nur so gepflegt werden dürfen, daß man ihr in einem tüchtigen Schauspiel ein möglichst

ſtarkes Gegengewicht gibt, weil ſie auch im beſten Falle eine mehr äußerliche, materielle Natur und Richtung hat und in ihren Eindrücken zwar nicht an Stärke, wohl aber an Vielſeitigkeit und Erſprießlichkeit hinter dem Drama zurückſteht. Eine Herrſchaft der Oper auf der Bühne wird allezeit auf bedenkliche Zuſtände ſchließen laſſen: ſie iſt ein Symptom geſunkener Innerlichkeit, ein Zeichen der Schwäche, nicht der Stärke.

Im Augenblicke aber läßt ſich eben behaupten, daß die Oper das Uebergewicht über das Schauſpiel hat, äußerlich und innerlich. Und das gewißlich nicht deshalb, weil die Muſik diejenige Kunſt iſt, welche den weiteſten Kreis von Anhängern zählt, ſondern um ihrer äußern Zuthaten willen. Im Ganzen iſt es ja weniger die eigentliche gute Muſik, welche die Häuſer füllt, ſondern die Pracht- und Spektakeloper mit ihrem ſceniſchen Gepränge und muſikaliſchem Unfug. Man pflegt zu einer Vorſtellung des „Propheten“ oder des „Nordſtern“ Wochenlang vorher Billets zu beſtellen, und kann, wenn einmal eine Gluck'ſche Oper aus ihrem Schlummer erwacht, zumeiſt ſehr ſicher ſein, noch unmittelbar vor dem Beginn der Vorſtellung einen Platz zu bekommen. Das Publikum der Oper aber iſt im Ganzen doch auch das Publikum des Schauſpieles: wie will ſich hier der reine Geſchmack erhalten, wenn er dort ſo entſetzlich gemißhandelt wird?

Ganz beſonders aber hat die Oper nachtheilig gewirkt und wirkt ungünſtig fort, dadurch, daß ſich mit ihr ein anderer Beſtandtheil unſres Bühnenweſens verbindet, das Ballet. Hie und da, in größeren Städten, iſt das Ballet wohl auch ganz ſelbſtändig geworden, aber in der Regel iſt ſeine Hauptbeſtimmung, die in die Oper eingefügten Tänze auszuführen. Große Oper ohne Ballet — das wäre ein arger Verſtoß gegen die gute Sitte: und gerade die haute volée unſeres Theaterpublikums würde ſicher ihre Logen unbeſucht laſſen, wenn das Ballet nicht die Oper verſchönerte. Wenn nun gegen dieſe Tanzkünſtelei entſchieden Oppoſition gemacht werden muß, wenn man mit allem Nachdruck darauf hinzuarbeiten hat, daß dieſes moderne Tanzunweſen beſchränkt und auf eine richtigere Bahn zurückgewieſen werde, ſo wird darum die Berechtigung einer Tanzkunſt nicht beſtritten werden.

Beſchränkung und zu verfolgende Richtung iſt durch das Weſen der Sache ſelbſt vorgezeichnet. Denn das Theater darf nichts in ſich dulden, was nicht künſtleriſch iſt, kann dagegen eine der Mimik ſo verwandte Kunſt, wie die Tanzkunſt in ihrer innern Geſtalt iſt, wohl zur Ausſchmückung ſeiner Darſtellungen benutzen. Aber was iſt denn in unſerm Balletweſen rein künſtleriſch? Das Virtuoſenthum der Fußſpitzen, die rechtwinkeligen Beinausſtreckungen der Tänzerinnen, die Sprünge der Tänzer, die

Drehungen, Entrechats und wie dieſe Coloraturen der Bewegung alle heißen? Wie der jetzige Solotanz den Geſetzen der Schönheit durchaus widerſpricht, darüber hat ſchon Ludwig Tieck in ſeinen dramaturgiſchen Briefen Beachtenswerthes geſagt. Die tüchtigeren Kritiker wiederholen in ihren Berichten, wie unverzeihlich dieſe Art von Tanz iſt, aber leider erfolglos, denn die Sache hat einen zu mächtigen Reiz für die Zuſchauer unſrer Tage. Es will ja nur das Auge noch etwas von der Bühne haben: man will ſehen, das iſt angenehm und zugleich bequem. Da kommt nun dem Ballet die Pracht der Dekoration, die Mannigfaltigkeit ſceniſcher Apparate, der Reiz des Koſtüms, wohl auch eine pikante Handlung mit allerlei verfänglichen Wendungen zu Hülfe. Und das iſt das Zweite: das Ballet iſt ein Kind der Sinnlichkeit, es nährt dieſelbe, giebt der begehrlichen Phantaſie reichliche aber ungeſunde Nahrung. Es iſt, um es kurz zu ſagen, überfirnißte und privilegierte Unſittlichkeit. Man iſt ſonſt in vielen Stücken jetzt ſo ſtreng und möchte Gottesfurcht und Sittlichkeit pflegen, aber dieſer Teufelei ſieht man geduldig zu, obwohl nicht bloß dem Publikum die empfindlichſten Nachtheile erwachſen, ſondern auch in den unmittelbar Betheiligten, in den Balletcorps — rühmliche Ausnahmen gern abgerechnet — ein Zuſtand der Unſittlichkeit großgezogen wird, vor dem man erſchrecken würde, wollte man nur

ſchärfer hinſehen. Aber leider iſt gerade das Ballet eine ſo ergiebige Quelle für intereſſante Privatbeziehungen, daß es an manchen Orten ſchon um dieſer praktiſchen Verwendbarkeit ſich hält.

Wollte man ſich ſtrenger an das Geſetz der Schönheit halten, ein mäßiges Balletperſonal in der Oper und im Schauſpiel für anmuthige Gruppierungen für charakteriſtiſche Nationaltänze und kleinere angemeſſene Epiſoden verwenden, für Viele würde das Ballet an Reiz verlieren, aber es würde in dieſer Behandlung und in dieſer Beſchränkung nicht nur nicht erträglich, ſondern ein nützlicher, mindeſtens weit weniger gefährlicher Faktor des Bühnenweſens ſein.

Haben nun die moderne Oper und das Ballet, das Letztere theils in jener als ein bevorzugter Beſtandtheil, theils ſelbſtändig außerhalb derſelben, ſo breiten Beſitz von unſrer Bühne genommen, ſo iſt es begreiflich, wenn das Drama, das recitierende Schauſpiel, das doch der Kern des Bühnenweſens bilden muß, weſentlich dadurch benachtheiligt wird. Theils, wie ſchon bemerkt, rein äußerlich durch die Abgabe von Abenden, durch die ihm entzogenen finanziellen Kräfte: theils aber auch innerlich durch den Geiſt, der jene Gattungen ſo emporgebracht hat. Dieſer Geiſt iſt eben der Geiſt der Aeußerlichkeit, der Stofflichkeit; man kann das Ballet im Theaterweſen den Culminationspunkt des Materialismus nennen. Einem ſolchen

Geiſte iſt ſelbſtverſtändlich der Idealismus des Dramas, iſt eine echte Poeſie von Grund aus zuwider; er iſt nicht fähig ſie zu verſtehen, ja er will ſie nicht zu verſtehen ſuchen, denn ſie würde ihm mit ihrem ſittlichen Gehalte doch nur unbequem ſein. Und je mehr dieſer Geiſt an Herrſchaft gewinnt, je mehr er ſich unverhüllt oder in allerlei Verpuppungen — und er wagt es ſelbſt das Gewand der Scheinheiligkeit anzulegen — ausbreitet, deſto mehr weicht überall der edlere Inhalt der Bühne zurück. Und zwar in allen betheiligten Faktoren: in den Direktionen, denen es um den Gelderwerb zu thun iſt, in dem Schauſpielerſtande, der nach und nach ſein nothwendiges Verhältniß zur Kunſt und Poeſie verliert und unfähig wird, in dem Publikum, deſſen größter Theil zuletzt nichts anderes will, als Augenweide und Nervenreiz.

Was nun die dramatiſche Litteratur betrifft, inſofern ſie ſich innerhalb der Bühnenrepertoires zeigt, ſo iſt ſchon nachgewieſen, daß von Seiten der Bühne für ihre Fortentwicklung ſo gut wie nichts geſchieht. Und wenn wir auch den Mangel der produktiven dichteriſchen Capacitäten nicht auf die Rechnung der Bühne allein ſetzen dürfen, da ja die Bühne nimmermehr die Unproduktivität und Inoriginalität, das traurige Kennzeichen dieſer Zeit, beſeitigen kann: ohne Schuld iſt ſie doch ſicherlich nicht. Es ſtände ihr übel an zu ſagen: warum bringen mir die

Dichter nichts neues? warum iſt unter dem, was eingeſendet wird ſo wenig Brauchbares? Denn nicht nur, daß ſie es eben ſchon äußerlich ſich gar wenig angelegen ſein läßt, Talente zu fördern — eine Thatſache, die ſogar die Oper betrifft, indem es einem jungen deutſchen Komponiſten nicht geringe Anſtrengungen koſtet, eine Oper auf die Bühne zu bringen, da man doch nach allem franzöſiſchen und italieniſchen Machwerk ängſtlich greift —: der vielfach berührte materialiſtiſche Verfall unſrer Bühne iſt auch wahrlich nicht geeignet, das dramatiſche Talent zu beleben und zu fördern. Es iſt von vornherein anzunehmen, daß dieſer Aeußerlichkeitsdienſt und die ſittliche Gehaltloſigkeit der Bühne die litterariſchen Beſtrebungen gefangen nimmt, und da dieſe, inmitten unſrer Zeit, eher eine Stütze in einer idealgehaltenen Bühne finden müßten, in den Strudel ihrer Verirrungen hineinreißt.

Die vorhandenen Zuſtände in unſerer dramatiſchen Litteratur, wenn wir das Wort zunächſt in ſeiner allgemeinen Bedeutung nehmen, weiſen das unwiderleglich nach. Denn was die neuere Zeit, dieſelbe, in welche der äußere Aufſchwung des Theaterweſens fällt, in Bezug auf dramatiſche Dichtung geleiſtet hat, das reducirt qualitativ auf ſehr Weniges. Wir haben es aber nicht mit einer Geſchichte der jüngſten dramatiſchen Litteratur zu thun, eine Aufgabe, die zur Zeit noch kaum lösbar iſt, als vielmehr

mit den faktischen Zuständen innerhalb dieser Gattung poetischer Produktion in Beziehung auf das Theater. Wie stellt sich unsere dramatische Litteratur in unseren Bühnenrepertoires dar? Da das Drama ohne scenische Verwirklichung seine Bestimmung nicht erfüllt und unvollendet bleibt, müssen wir in dem Repertorinhalt der Bühnen ein Spiegelbild unsrer dramatischen Produktion erblicken.

Dieses Bild ist nichts weniger als ein erfreuliches: es zeigt uns eine thurmhohe Fluth von dramatischen Arbeiten im Gebiete des Trauer-, Schau- und Lustspiels, welche die Bühnen überschwemmt, ja sogar das Aeltere und Bessere verdrängt, aber wie die Fluth des Stromes vorüberzieht, — um gar bald aus den Augen und aus dem Sinn zu entschwinden. Diese dramatische Fluth aber hat nicht Anspruch auf den Namen einer dramatischen Litteratur, sondern kann nur als theatralische Litteratur bezeichnet werden. Unter jener verstehen wir die Dichtung, die aus dem poetischen Genius geboren wird, die um ihrerselbst willen entsteht, nicht um äußeren Zwecken und Tendenzen zu dienen. Der Dichter, der seine Werke ihr einverleiben will, dichtet, weil es sein innerer Beruf ist zu dichten, seine specifisch dramatische Begabung macht ihn zum dramatischen Dichter, die Natur seines Gebietes weist ihn auf die Bühne hin. Die theatralische Litteratur dagegen erwächst aus dem Novitätenbedürfniß der Bühne:

daher wird ſich der Schriftſteller, der ihr angehört, in ein ganz anderes Verhältniß zur Bühne ſtellen. Der Dramatiker von Beruf, der Dichter wie er ſein ſoll, wird die Bühne beſtimmen, ſich aber nicht von ihr beſtimmen laſſen, wenn er auch für ſie dichtet. Die Theaterſchriftſtellerei, die begreiflicherweiſe nicht von heute datirt, aber zu keiner Zeit ſo übermächtig war, iſt in ihrem Kerne ſehr äußerlicher Art. Denn die hauptſächlichſte Anregung giebt ihr nicht das innere Produktionsbedürfniß, die künſtleriſche Natur, ſondern die äußerliche Gelegenheit. Es gilt, nicht der Litteratur vermittelſt der Bühne, ſondern der Bühne ſelbſt etwas zu bieten. Darum gilt die erſte Rückſicht der ſceniſchen Darſtellbarkeit, nicht den Geſetzen der Poeſie.

Es iſt eine alte Wahrheit, daß auch die verderblichſten Richtungen in ihrem Urſprunge auf irgend ein vorhanden geweſenes Mißverhältniß hinweiſen, das ihnen eine gewiſſe Berechtigung gab. Für unſern Gegenſtand bietet dieſer Satz Anwendung, indem allerdings in den erſten Decennien nach der Blüthezeit unſerer Dichtung auf dramatiſchem Gebiete weſentlich dadurch gefehlt wurde, daß man die Forderungen der Bühne nicht berückſichtigte. Eine wohlbekannte Dichterſchule, deren Einflüſſe von außerordentlicher Tragweite waren und zum Theil noch fühlbar ſind, ſtrebt wohl in ihrem poetiſchen Programm nach Realitäten, aber verlor ſich in Nebel und Phantaſterei und leiſtete

insbesondere für das Theater, was Produktion anbelangt, so gut wie nichts. Als dann der jungdeutsche Dichterkreis das Panier der Wirklichkeitspoesie erhob, corrigierte er allerdings einen Fehler, der begangen worden war, so gut wie die Romantiker einem faktischen Mangel Abhülfe versprochen hatten, aber er nahm die Wirklichkeit nude für die Poesie und schuf so einen noch ärgeren Mißstand. Der Theaterschriftstellerei, die schon zu Schillers Zeiten erfolgreich mit der Dichtung concurrierte, kam das Treiben der Romantiker und der Jungdeutschen wohl zu Statten. Die Einen waren ihr ungefährlich, die Andern waren in ihrem Realismus ihr nur ein willkommener Beistand.

Die Theaterdichter unsrer Zeit haben, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht das Bedürfniß der Bühne im Auge, wie sie unverändert sein soll, sondern sie wollen die Nothdurft der gegenwärtigen Bühne befriedigen. Die natürliche Folge ist, daß sie, alles Idealismus baar, oder ihn selbstmörderisch aus sich herausdrängend, ihre Norm nicht in sich, sondern in der Neigung des Tages finden. Sie sind widerstandslos, weil ziellos; ihre Produktion ist mehr oder weniger die Produktion der Industrie. Sie sind, um es recht kurz zu sagen, Fabrikanten, die nicht nach dem Lorbeerkranz des Dichters trachten, die freilich nicht selten zur Dornenkrone wird, sondern nach dem Goldkranze der Tantiemen und Honorare, und deren

Ruhmſtreben nicht über den Beifall des Parterres oder das Wohlwollen der Salons hinausgeht. Und diejenigen, welche nicht gerade zu den Lieferanten gehören, die — die berühmte Fabrikantin an der Spree an ihrer Spitze — jährlich den theatraliſchen Markt mit einer neuen Produktion, oft gar wohl mit mehreren zugleich beziehen, ſind die Ritter von der politiſchen, ſocialen und religiöſen Tendenz, welche auf die Zeitſtrömungen Jagd machen und ſich des dramatiſchen Gewandes für ihre Bekehrungsverſuche bedienen.

In dieſer Weiſe iſt die Theaterſchriftſtellerei aus einer Kunſt ein Gewerbe geworden. Der dramatiſche Dichter wird geboren, der Theaterſchriftſteller kann werden, denn jener iſt ohne den Funken des Genius nicht möglich, dieſer braucht nur Talent. Jener muß eine ſittlich beſtimmte Individualität ſein, er bedarf eines Characters, dieſem iſt eine charaktervolle Beſtimmtheit eher hinderlich, weil ſeinen Zwecken eine geſchmeidige Receptivität weit zuträglicher iſt.

Der Zuſtand unſrer Theaterlitteratur, die eigenthümliche Beſchaffenheit der Repertoirſtücke, die beklagenswerthen Schwächen mancher viel gegebener und gern geſehener Stücke, leiten ſich alle aus dieſen charakteriſirenden Erörterungen ab. Zunächſt die große Dürftigkeit unſrer Litteratur im Gebiete des höheren Dramas, die augenfällig iſt: Jahre vergehen, ehe einmal wieder ein leidliches Trauer-

ſpiel die Runde über die deutſchen Bühnen macht. Aber freilich für das Trauerſpiel reicht das fabrizirende Talent nicht aus, das verlangt mehr echt poetiſche Subſtanz. Nirgends liegt das Epigonenhafte, Unproduktive unſrer Zeit mehr zu Tage als hier, denn wie wenig Namen laſſen ſich nennen, wenn man die jetzt lebenden Tragödiendichter aufzählen will! Und iſt es nicht ein Zeichen der Zeit, ein Dokument, daß wir uns dieſes Mangels, ſowie der litterariſchen Spekulation bewußt ſind, daß man bei einem Manne wie Halm an der Selbſtändigkeit in dem Plane des „Fechters von Ravenna" zweifelte: und ein ſchlimmeres Zeichen, daß man zweifeln durfte. Denn in der That, der eigenthümliche dramatiſche Odem dieſes in mancher Beziehung ungenügenden Trauerſpiels, die echt dramatiſche Conception geht über ſeine früheren Dichtungen, ſo ſchön ſie in ihren lyriſchen Elementen ſind, beträchtlich hinaus. Nimmt man etwa dem reichbegabten aber irregegangenen Friedrich Hebbel und den Dichter der „Makkabäer", Otto Ludwig, aus, ſo kann man, da über einige Jüngern ein Urtheil noch nicht feſtzuſtellen iſt, kaum noch von einem lyriſchen Dichter von größerer Bedeutung ſprechen. Schon mit Gutzkow und Laube, zumal mit dem erſten ſtehen wir inmitten der Theaterſchriftſtellerei. Indeſſen mag eine Perſönlichkeit, wie Laube, deſſen Verdienſte um die Leitung des Wiener Hofburgtheaters nicht

in Frage gestellt werden können, auch dichterisch die Rücksicht wohl verdienen, daß er nicht zu den eigentlichen dramatischen Industrieellen gerechnet: davor schützt ihn außer der größern Sorgfalt, mit der seine Dramen gearbeitet sind, eine größere Selbständigkeit des Charakters. Soll nur der poetische Genius die Scheidelinie ziehen, so wird er selbst sich schwerlich zu den dramatischen Dichtern par excellence rechnen.

Dagegen ist der gefeierte und talentreiche Gutzkow so recht ein Bild unseres Litteraturlebens. Selten wohl sind bedeutende Talente so mißbraucht worden wie von ihm; ihr Mißbrauch aber liegt darin, daß ihnen der unentbehrliche sittliche Grund und Boden fehlt, daß sie in den Dienst der Tendenz und Speculation getreten sind. Und wie bedauerlich, wenn so bedeutende Kräfte der Litteratur eher Schaden als Gewinn bringen.

Weit mehr Regsamkeit zeigt sich schon in dem Schauspiel, d. h. derjenigen Dichtungsart, welche die tragisch angelegte Handlung zu einem glücklichen Ausgang führt. Man sollte meinen, es müsse viel weniger Schau- und Trauerspiele geben, weil nur in seltenen Fällen ein schwerer Konflikt zu einem fröhlichen Ende geleitet werden kann, ohne daß das Gerechtigkeitsgefühl verletzt wird. Aber erklären läßt sich diese Vorliebe für das leichter fassende und leichter ausgleichende Schauspiel recht gut. Es verlangt

nicht die tragiſche Kraft und Tiefe des Dichters, es muthet auch dem Zuſchauer weniger zu, denn nach einiger Rührung entläßt es ihn mit dem ſeligen Gefühle, daß nichts ſo ſchlimm ſei, daß es nicht in Glück und Jubel ſich auflöſen könne. Natürlich wird damit das Weſen der dramatiſchen Dichtung auf den Kopf geſtellt: denn die poetiſche Juſtiz darf keine Begnadigung kennen, die Schuld ſoll und muß gebüßt werden. Nun verflacht ſich die innere Handlung des Schauſpiels und ſucht ſich durch äußere Erſatzmittel zu ergänzen, welche dem Auge des Zuſchauers etwas bieten. Das paßt ganz zu der heutigen Theaterkunſt, welche in der That das Erſtaunlichſte durch ihre Apparate zu leiſten weiß.

Unter den Schauſpieldichtern unſrer Bühne ſteht ohne Zweifel Frau Birch-Pfeiffer obenan, wenn wir auf die Repertoires unſrer Theater blicken. Von Rechtswegen ſollte vor jedem Schauſpielhaus die lebensgroße Statue dieſer Oberfabrikantin aufgeſtellt werden, welche ſeit einer Reihe von Jahren unſer Schauſpiel faſt beherrſcht. Es iſt unglaublich, mit welcher Schnelligkeit bei ihr Novität auf Novität folgt, und faſt noch unglaublicher, mit welcher Haſt ſich die Bühne auf dieſe Produktionen wirft, und mit welchem Behagen das Publikum der Birch-Pfeiffer'ſchen Komödie folgt. Und doch ſtehen ihre Stücke an innerm Werthe und vollends an Selbſtändigkeit weit, weit

hinter dem mit Recht seiner Zeit getadelten, aber wahrlich mit großem Unrecht von der Gegenwart verschmähten Kotzebue zurück.

Ist Gutzkow etwa der Anführer der bedeutenderen Talente, welche sich zu der Theaterdichtung gewendet haben, ohne Dichter von Beruf zu sein, ist Frau Birch-Pfeiffer der Typus der Theaterfabrikanten, der Schauspielzuschneider, bei denen Bühnenkenntniß und Schreibgewandtheit auch den Mangel des poetischen Talents ersetzen soll, so ist Roderich Benedix der Führer der Lustspieldichter. Und wir müssen es ihm zugestehen, er steht an produktiver Kraft und an sittlichem Ernst über Beiden. Wenn er nicht das geworden ist und wird, wozu ihn seine Gaben berechtigen, so ist nur die große Eilfertigkeit Schuld, mit der er Neuigkeit über Neuigkeit hinauswirft, die Schnelligkeit des Arbeitens, welche ihm die Ausfeilung nicht gestattet und darum namentlich formal nicht geringe Mängel in seinen Stücken zurückläßt.

Wir haben hier nicht die Pflicht, eine Revue über alle die Männer und Frauen zu halten, welche ihre schriftstellerische Thätigkeit der Bühne zugewendet haben. Es ist manches edlere Streben nicht zu verkennen, und manche Einzelleistung auch bei denen, deren Gesammthaltung wir nicht billigen können, nicht gering zu schätzen. Wäre es mit der Bühne anders bestellt, so würde jene Aufgabe

nicht an die Litterarhiſtoriker und Kritiker zu verweiſen ſein. So aber ringt gerade das Beſſere, das ſich nicht an Verflachung und Veräußerlichung hingeben will, vergebens nach der Gunſt der deutſchen Bühne. Eine dramatiſche Litteratur werden wir ſicherlich nicht eher erblühen ſehen, als wenn das Theater ſeinen bösartigen Materialismus aufgibt und ſeiner idealen Natur wieder zuſtrebt. Freilich iſt das nur eine Bedingung zu vielen Bedingungen, unter denen die erſte die einer ſittlichen Wiedergeburt unſrer Zeit überhaupt iſt. Aber wenn ſich doch mit Fug und Recht behaupten läßt, daß man nicht mehr mit Blindheit geſchlagen, und daß die Gleichgültigkeit gegen das Höhere nach und nach ſchwindet, wenn man ſagen darf, daß ſich mit der Erkenntniß tief eingreifender Schäden auch das Bedürfniß der Sehnſucht nach Beſſerung regt, ſo iſt es wohl nicht unnütz, auch an dieſen Nachtheil des jetzigen Bühnenweſens zu erinnern, an ſein Mißverhältniß zur Litteratur.

Daß ein ſolches beſteht, wer will ſich darüber täuſchen? Abläugnen, daß die Pflege des klaſſiſchen Inhalts unſerer dramatiſchen und muſikaliſchen Litteratur zurückweiſt, daß ihr nach und nach die Liebe, und wie ſpäter noch zu erörtern iſt, auch der Erfolg ſchwindet? Dagegen muß ja Jedem ſichtbar ſein, wie geringfügig in ihrem Werthe die moderne Produktion iſt, die oft ſo ausſchließ-

lich auf die ſceniſche Darſtellung berechnet iſt, daß ſie in die Litteratur eigentlich gar nicht eintritt. Was bildet der Stamm der meiſten Schauſpielrepertoirs? Was die Oper an Raum übrig läßt, das geht an das Rühr- und Spektakelſchauſpiel, an Birchpfeiffer'ſche Couliſſeneffekte, an leichte gern in's Zweideutige hineinſpielende Luſtſpiele, an leichtfertige Vaudevilles oder Dekorationspoſſen, in denen ſich Unſinn als Witz geberdet, verloren. Kaum, daß die größten Hoftheater eine Ausnahme machen, und ein Theater, wie das Karlsruher, das mit gewiſſenhaftem Ernſte dem Andringen der theatraliſchen Machwerke Widerſtand leiſtet, iſt wie eine Oaſe in der Wüſte, aber freilich dadurch gehindert, daß ſolches Streben nicht viel Nahrung findet.

Und, wenn man nicht Ernſt macht, wird es nur ſchlimmer werden, das liegt in der Natur der Sache. Wenn jetzt z. B. Gutzkow, der an Talent der Birch-Pfeiffer unendlich überlegen iſt, und dem man ſicher nicht ein geiſtiges Beſitzthum abſtreiten kann, der Bühne immer fremder wird, wenn er jetzt Concurrenzen unterliegt, die vor einer kurzen Reihe von Jahren nicht möglich waren, ſo liegt das nicht bloß daran, daß ſeine ſpäteren dramatiſchen Dichtungen hinter früheren an Werth zurückſtanden, ſondern gewiß mit daran, daß er noch nicht tief genug herabgegangen iſt. Der Schlund des Repertoires verlangt unendlich viel. Die Geſchmackloſigkeit, einmal genährt, nimmt

nicht ab, ſondern zu. Der Reizmittel äußerer Art braucht man täglich mehr, wenn man der innern Mittel entarten will: die ſittliche Unlauterkeit verlangt immer größere Conceſſionen. Und doch iſt es unſchwer, dem Allen einen ſtarken Damm entgegenzuſetzen, der mit der Bühne auch die dramatiſche Litteratur vor der Verſumpfung rettete.

Freilich wird der Unterſchied zwiſchen eigentlicher dramatiſcher Dichtung und einer ephemeren Theaterlitteratur fortbeſtehen. Das Bedürfniß der Bühne iſt größer, als daß nur Berufene erſten Ranges für ſie arbeiten dürften. Zudem wie ſollte eine Dichtung auf dieſem Felde entſtehen, wenn ſich das Theater nicht mit Liebe der Produktion derjenigen annimmt, welche auf ſittlichem Grunde ruht und durch dichteriſche Mittel wirkt? Da wird manches nur als vorübergehender Verſuch in den Schlummer der Vergeſſenheit zurückſinken, aber es wird darum nicht vergeblich, es wird auch weniger ſchädlich geweſen ſein. Und da wir das leichtere Genre des Luſtſpiels, des Singſpiels und zumal die uns keineswegs ſo fern ſtehende Poſſe, nicht verdrängen wollen, ſo wird eine ehrenwerthe, wenn auch nicht in den Annalen der Poeſie zu verzeichnende Theaterlitteratur immerhin beſtehen können. Aber das oberflächliche Fabrikat die Buhlerei um den gröbſten Effekt der Dekorations- und Maſchinendichtung — das gehört auch nicht in den Kreis deſſen, was wir als Theaterlitte-

ratur bezeichnet haben. Vor Allem aber gebührt allem und jedem, was durch die Bühne verwirklicht werden ſoll, ein ſittlicher Gehalt, wenn nicht die Bühne zu der Pflanzſtätte der Leichtfertigkeit und Gewiſſenloſigkeit werden ſoll. Der Grundton einer ernſten ſittlichen Geſinnung, die ja ein deutſches Erbtheil iſt wie irgend eines, der in dem ernſteren Drama nicht über Konflikte hinwiſcht und den Cultus des Fleiſches nicht pflegt, die nicht das individuelle Gelüſte über die Pflicht ſtellt und den tiefen Ernſt der Schuld und Buße nicht bricht, einer Geſinnung, die ſich auch in der leichteren Dichtung wohl zu bewähren verſteht, indem ſie nicht die zerfreſſenen ſocialen Zuſtände noch weiter zerklüftet, ſondern ſie wieder zu feſtigen ſucht — dieſer Grundton gebührt auch dieſer Litteraturgattung.

Was bleibt am Schluſſe dieſes Abſchnittes übrig, als zu ſagen, daß auch die Litteratur dem gegenwärtigen Theater nicht zu Danke verpflichtet ſein kann, daß ſich die Bühne eine eigene Litteratur erſchaffen hat, die uns nicht zur Ehre noch zum Heile gereicht. Wie darum früher die reiſenden Geſellſchaften und Tivolitheater als zu bauende oder anders zu organiſirende Ausläufer des Theaterweſens bezeichnet wurden, ſo iſt ihnen eine Richtung des Repertoires, eine treuere Wahrnahme der Intereſſen der Litteratur, ein energiſches Entgegenſtehen gegen die ſchriftſtelleriſchen Ausartungen dringend geboten.

Achtes Kapitel.

Das Theater und die Schauspielkunst.

Das Bild, das wir bisher von unsern theatralischen Zuständen zu entwerfen versucht haben, wird erst dann vollständig, wenn wir uns auf das specifische Terrain der Bühne begeben und unsern Blick auf die künstlerischen Leistungen der heutigen Bühne richten. Mancher wird sogar geneigt sein, in diesen Erörterungen den Schwerpunkt unserer Aufgabe zu erblicken, indem er sein Urtheil über das Theater vornehmlich aus der Kritik der künstlerischen Leistungen desselben ableiten zu müssen meint. So wenig wir aber die Pflicht verkennen, zu ermitteln, wie es mit der deutschen Schauspielkunst stehe, wie weit sie fortgeschritten oder zurückgekommen sei, welche Richtungen in ihr gegenwärtig die Herrschenden seien, und was sich an diesen für die Weiterentwicklung dieses Kunstprincips erwarten lasse; so wenig können wir unser Gesammturtheil über den Stand der deutschen Bühne als Kunstinstitut von der sich hier ergebenden Resultaten vornehmlich abhängig machen. Selbst wenn eine Betrachtung der Kunstleistung im Ganzen sehr erfreuliche Ergebnisse böte, wenn wir Reichthum an hervorragenden Talenten erblickten und die Darstellungsfähigkeit unsers heutigen Schauspielerstandes wesentlich gesteigert

ſähen gegen frühere Zeiten, es wäre damit noch nicht ein Lob des Theaters in Bezug auf ſeine Stellung als Kunſtinſtitut nothwendig verbunden. Indeß ein ſolcher Diſſenſus wird nicht eintreten: im Voraus kann verſichert werden, daß auch hier das Reſultat der Betrachtung im Ganzen ſich als ein unbefriedigendes bezeichnen läßt, daß auch von der Seite der künſtleriſchen Leiſtung her unſere Bühne eine verfallende und zerfallende, eine der Reorganiſation dringendſt bedürftige iſt. Läßt ſich das erweiſen, ſo fällt es ſicherlich ſchwer in's Gewicht: denn die letzte Schutzmauer, welche die beſtehenden Theaterzuſtände decken könnte, ſinkt damit zuſammen, da auch der enthuſiaſtiſche Theaterfreund nicht das Patronat über verfallende Darſtellungsfähigkeit übernehmen wollen wird.

Es handelt ſich auch hier nicht um eine leichte Aufgabe: denn wir haben nach einem Geſammtbilde zu ſtreben. Leichter möchte es ſein, ſich auf die hervorragendſten Erſcheinungen der Bühnenwelt zu beſchränken und deren Streben und Richtung zu kennzeichnen. Dafür aber iſt von den beſſern Kritikern — und es ſei erlaubt, hier nochmals an Berlin und Dresden zu erinnern — ſo viel gethan und geſchieht fortwährend ſo viel, daß dieſer Theil der Aufgabe, als der minder wichtige betrachtet werden darf. Und dies um ſo mehr, als wir leicht zu einem falſchen Ergebniß auf dieſem Wege gelangen könnten: der

Glanz der Einzelleiſtung könnte leicht blenden und uns die Geſammtlage der Schauſpielkunſt nicht richtig erkennen laſſen. Und doch lehrt ſchon ein Blick auf die Bemühungen der tüchtigeren Lokalkritik, welcher Abſtand zwiſchen den Leiſtungen der Bühnenkoryphäen und der Bühnenperſonale im Ganzen und Großen vorhanden iſt. Wer Lob und Tadel in den Kritiken der ſtrengeren und umſichtigeren Richter zuſammenſtellt, wird leicht gewahren, wie ſehr der Tadel das Lob überwiegt, der faſt reſignirten Stellung noch gar nicht zu gedenken, welche die tüchtigſten Beurtheiler gegenüber der Bühne als Geſammtheit einnehmen. Es wird alſo weit mehr unſere Aufgabe ſein, die Situation unſerer heutigen Schauſpielkunſt im Ganzen und Allgemeinen zu charakteriſiren, zu erörtern, wie es mit der Darſtellungskraft unſerer Schauſpieler ſtehe, und auf die Einzelleiſtungen nur im Sinne des Belegs Rückſicht zu nehmen.

Dabei drängt ſich zuerſt die Frage auf, ob wir auch auf dem Terrain der dramatiſchen Kunſt die Wirkungen allgemeiner Zeitrichtungen und Strömungen wahrzunehmen haben, oder ob die Schauſpielkunſt in weniger engem Zuſammenhange mit dem geſammten Culturleben der Zeit ſtehe. Man könnte meinen, die Schauſpielkunſt bewahre ſich eine größere Freiheit an beſtimmenden Einflüſſen; angewieſen auf das ideale Gebiet der Poeſie ſchließe ſie ſich

von den übrigen geiſtigen Regungen und mehr noch von den Strömungen des ſittlichen und ſocialen Lebens ab. Aber man würde dabei ſehr irren, da ſolches Verhältniß eher das umgekehrte iſt. Denn die Iſolierung der einzelnen Lebensgebiete und Lebensäußerungen iſt nur eine willkürliche, die Zuſammenhangloſigkeit durchaus nur eine ſcheinbare. Mehr und mehr muß es den Beobachtenden klar werden, wie alle Regungen und Strebungen in der engſten Beziehung zu einander ſtehen, wie charakteriſtiſche Mängel und Vorzüge unſeres gegenwärtigen Lebens ſich auf allen, auch ſcheinbar hetrogenen und ſelbſt entgegengeſetzten Gebieten wiederfinden, wie der geiſtige und ſittliche Athem der Zeit Alles und Jedes durchdringt. Und zeigt ſich innerhalb aller andern Kunſtzweige unverkennbar das eigenthümliche Gepräge dieſer Tage, wie ſollte es nicht in der Schauſpielkunſt der Fall ſein, die theils im engſten Verbande mit der Dichtung ſteht und darum auch von deren momentaner Situation berührt werden muß, theils ja überhaupt nicht außerhalb des realen Lebens ſteht und nicht bloß ideale Momente in ſich hat? Vielmehr iſt die dramatiſche Kunſt ganz beſonders Einflüſſen bloßgeſtellt, nicht bloß wegen ihres eigenthümlichen Weſens, ſondern auch wegen der Oeffentlichkeit ihrer Leiſtungen, wegen der Beziehung zu dem Publikum, das ja in ſeiner bunten

Zusammensetzung der beste Repräsentant der geistigen und sittlichen Zeitzustände ist.

Es ist darum eine wohlbegründete Voraussetzung, wenn wir von der Annahme ausgehen, daß wir in unsrer heutigen Schauspielkunst den Grundtypus unserer Zeit wiederfinden werden. Und bezeichnet sich als solcher einer Abschwächung des Idealismus, eine Geringschätzung desselben, eine Uebermacht des Realismus und Materialismus, so wird auch die dramatische Kunst vor dieser Abschwächung des einen und Uebermacht des andern afficiert sein müssen. Dieses realistische Gepräge der Kunst und materialistische Treiben der Künstler werden wir nur in den gegenwärtigen Zuständen aufzusuchen und bloßzulegen haben.

Das ist aber nur allzuleicht: nur gar zu deutlich die Wirkungen des iddeallosen Zeittreibens in den Theaterzuständen vor unsern Augen, so auch auf dem specielleren Gebiete der Darstellungskunst. Das Ueberneigen des Realismus zeigt sich überall.

Einmal in der Richtung der Schauspielkunst überhaupt. Denn welches Rollengebiet ist das von der Neigung der Zeit bevorzugte? Welchem wenden sich die bedeutenderen Talente zu? Offenbar ist es das Charakterfach, welches sich der größten Gunst und der tüchtigsten Vertretung erfreut. Charakterdarsteller tauchen aller Orten auf, und man muß gestehen, daß nicht unbedeutende

Talente sich diesem Fache zuwenden. Zudem hat sich der Kreis der Charakterrollen nicht unbeträchtlich erweitert, eine natürliche Folge der Neigung zu individualisieren, und selbst in andere Darstellungsgebiete hat sich dieses Streben nach größerer Schärfe der Zeichnung eingedrängt. So ist denn die Zeit noch gar nicht so weit hinter uns, als man sich nach tüchtigen Charakteristikern gar sorglich umschauen mußte, weil das Liebhaberfach und das Fach der jugendlichen Helden von allen jüngeren Talenten mit Vorliebe ergriffen wurde. Jetzt erblicken wir das entgegengesetzte Verhältniß: ein leidlicher Charakterdarsteller fehlt selbst kleineren Bühnen nicht, während Liebhaber und Helden selbst für die größten Hofbühnen ein schwieriges, in leidlich zufriedenstellender Weise kaum zu erlangendes Besitzthum sind. Und gerade in diesem, so überaus fühlbaren Mangel liegt ein wesentlich erläuterndes Moment.

Denn die Bevorzugung der Charakterrollen an sich kann nicht wohl als ein ungünstiges Zeichen für den Zustand der Schauspielkunst gedeutet werden. Im Gegentheil erscheint ein solches Streben durchaus in der Natur der Sache begründet, da die vollendete Darstellung der individuellen Erscheinung doch als das höchste Produkt der Kunst angesehen werden darf. Zu allen Zeiten haben geniale Kräfte sich gerade dieser Aufgabe zugewendet, und man kann wohl sagen, in gewissem Sinne hat alle thea-

tralische Darstellung zu charakterisiren. Man möchte darum das Fachsystem schelten, welches die einzelnen Rollengebiete in allerlei Rubriken einzwängt, aber wenn man auch die zu ängstliche und systematische Scheidung aufgeben muß, so bleiben doch so augenfällige Unterschiede, daß sich gewisse Scheidungen als nothwendig herausstellen. In diesem Sinne wird denn auch, ohne daß die eben ausgesprochene Forderung, daß jede Darstellung zu individualisieren habe, aufgegeben wird, von Charakterrollen in engerem Sinne mit Fug die Rede sein können. Und es darf in der vollendeten Lösung solcher auf poetischer Individualisierung im engeren Verstande beruhender Aufgaben die höchste Potenz der Schauspielkunst erblickt werden.

Daraus könnte nun vielleicht weiter geschlossen werden, daß unsere heutige Schauspielkunst auf der Höhe ihrer Aufgabe stehe oder ihr sehr nahe gekommen sei: der augenfällige Umstand, daß nicht nur das Charakterfach die bedeutendsten jüngeren Namen zu seinen Vertretern zählt, sondern auch die schärfere Zeichnung des Charakteristikers sich fast überall eindrängt, könnte dahin gedeutet werden, daß dieses der Ausdruck besonderer Kunstblüthe sei. Vor diesem Irrschluß behütet uns der oben erwähnte Mangel, der eben deshalb erläuternder genannt wurde.

Idealismus und Realismus stehen einander nicht so gegenüber, daß sie einander ausschlössen, sondern sie er-

gänzen ſich: es gibt keinen geſunden und fruchtbaren Idealismus ohne reale Zuthat, noch kann der Realismus der idealen Baſis entbehren. Gilt das im Leben, ſo gilt es noch mehr in der Kunſt, alſo auch in der Schauſpielkunſt, da gerade das ideale Element das ſpecifiſch Künſtleriſche bedingt. Denn wie real auch das Objekt der künſtleriſchen Darſtellung ſei, der Proceß, der es in das Bereich der Kunſt, als Kunſtſchönes zieht, iſt ein rein idealiſtiſcher.

In der Schauſpielkunſt äußert ſich der Idealismus, wie natürlich, in einem Hinneigen zu den idealen Figuren der Dichtung, und in dem Streben, ſelbſt da, wo das Beſondere, das Individuelle vorneigt, idealiſierend zu verfahren. Der Realismus verfährt umgekehrt, indem er nicht nur die individuellen und individuellſten Theile der Dichtung bevorzugt, ſondern auch da, wo die ideale Eingebung vorherrſcht, dieſe durch den Zuſatz ſtarker Individualiſierung verdrängt. Auf den Höhen der Kunſt werden freilich Beide, ihres Zieles und ihrer Grenze bewußt, ſich harmoniſch in einander verſchlingen und das echte Kunſtwerk, das weder inhaltslos, noch unſchön iſt, erzeugen.

Sowie nun diejenigen Rollen, welche man unter dem Namen des Charakterfachs zuſammenzufaſſen pflegt, einen vorwiegend realiſtiſchen Inhalt haben, weßhalb ihnen auch die realiſtiſche Richtung beſonders zugethan iſt, ſind die Rollen der Liebhaber und Helden des höheren Dramas,

um im technischen Ausdruck zu bleiben, das natürliche Terrain der idealistischen Neigung und Richtung. Beide Richtungen sind unter der Voraussetzung nebeneinander berechtigt, daß das punctum salicus der Kunst, das Gesetz der künstlerischen Schönheit, nicht verletzt wird. Ist nun aber zur Zeit eine Abnahme in Neigung und Streben auf demjenigen Gebiete unverkennbar, welches vorzugsweise dem Idealismus zufällt, so ist das richtige Verhältniß jedenfalls alteriert, d. h. der Realismus ist dominierend. Dieses Uebergewicht aber muß sich in bestimmten Aeußerungen innerhalb der Darstellungsweise kundgeben, und kann nicht anders als nachtheilig wirken, wie jede einseitig zur Geltung kommende Richtung schädliche Einflüsse ausübt.

Dem Idealismus liegt die Gefahr nahe, seinen Darstellungen ein zu blasses Kolorit zu geben: wir haben an dieser Bläße und Mattigkeit gelitten, und es war gerade die Zeit des Weimarschen Idealismus, in welcher er dominierte. Der Realismus aber hat eine weit ernstere Gefahr zu bestehen, denn seine Darstellungsweise kann leicht das Wahre mit dem Schönen verwechseln. Damit wird er der Kunst untreu, was bei dem Idealismus, der auf einer künstlerischeren Grundlage ruht, nicht so leicht der Fall ist. Darum wird, was dort nur Mangel ist, hier zum Abweg.

Vielleicht ist hier die Stelle, wo künstlerische Persönlichkeiten verdeutlichend herbeigezogen werden können. Ohne andern ausgezeichneten Künstlern ihre Ansprüche auf vorzügliche Geltung abzureden, wiewohl die Zahl der bedeutenderen Persönlichkeiten nicht in der Zunahme begriffen ist, nennen wir zwei der ersten dramatischen Künstler Deutschlands: Emil Devrient und Bogumil Dawison. Man darf diese als die bezeichnendsten Repräsentanten der beiden Hauptrichtungen der Schauspielkunst ansehen, sie sind die Typen der beiden entgegengesetzten Strebungen, Devrient des Idealismus, Dawison des Realismus. Und beide zwar in einer Weise, daß im Ganzen nur die Vorzüge beider Richtungen in ihnen zu Tage kommen, so daß eine Vereinigung beider in einer Person wohl absolut nichts für die Schauspielkunst zu wünschen übrig ließe. Devrient entzückt da, wo seine Darstellungen ihren Gipfel erreichen, durch vollendete Schönheit. Dawison erfüllt durch seine eindringende Auffassung, scharfe Auseinanderlegung und wirkungsvolle Gestaltungskraft mit höchster Bewunderung. Aber schon diese ebenbürtigen Matadore fordern zu vergleichenden Bemerkungen auf.

Denn dem aufmerksamen und unpartheiischen Beobachter kann nicht entgangen sein, in wie schöner und seltener Weise Devrients künstlerische Entwicklung von Jahr zu

Jahr fortgeschritten ist, wie Jahre, in denen viele seiner Kunstgenossen längst ihre Blüthezeit hinter sich hatten oder in eine fortschrittlose Manier hineingerathen waren, bei ihm in einem fortwährenden Läuterungsprozeß sich zeigten. Mag es sein, daß der Mangel an bedeutenden Talenten gerade auf dem Gebiete, dem sich Devrient gewidmet, und das er nicht verlassen darf, ohne seinem wohlverdienten Ruhm zu nahe zu treten, daß die geringere Zahl leidlich befähigter Concurrenten, die sich allerdings auf recht wenige Namen beschränkt, seine Stellung mehr und mehr heraushob und in ein glänzendes Licht stellte: es ist doch nicht zu leugnen, daß er in Bezug auf die künstlerische Reinheit seiner Darstellungen noch immer in der Steigerung begriffen ist. Und ebensowenig möchte sich abreden lassen, daß dieses überaus glückliche Verhältniß nicht bloß Folge seines unausgesetzten Bemühens, sondern auch Wirkung der ihn leitenden Prinzipien und Gesichtspunkte ist. Es bewährt sich an ihm die sieghafte Kraft des künstlerischen Idealismus.

Auf der andern Seite werden auch die begeistertsten Bewunderer seines Kunstrivalen, wenn sie anders gerecht sein wollen, zugestehen müssen, daß sich seine Entwicklung nicht als ein fortwährendes Wachsthum, nicht als ein successiver Fortschritt darstellt. Wohl aber leistet Dawison in vielen Rollen Bewundernswürdiges, und wenn auch sein Rollenkreis sich weit weniger leicht erweitert, in neuerer Zeit

seine Darstellungen zum Theil die unüberschreitbare Grenze überspringen, die durch das Gesetz der Schönheit gezogen wird, so wird man dagegen durch die Macht seines Geistes und die Allgewalt seines Spieles förmlich hingerissen, und erhält Eindrücke, die gleichsam in die Zeit und das Leben versetzen, die er vorführen soll. Während mit Zuversicht erwartet werden darf, daß Devrient sich mehr und mehr zu vollendeten Darstellungen herausarbeitet, steht zu besorgen, daß Dawison sich mehr auf einzelne große Momente und verstandesscharfe Auseinandersetzung beschränken wird, daß bei ihm das Gesammtkunstwerk durch den Realismus, der das Naturwahre für das Kunstschöne gibt, beeinträchtigt werden wird. Bei der so ungewöhnlichen Begabung, wie sie diesem Künstler verliehen ist, kann natürlich einer solchen Besorgniß durch ein rechtzeitiges Einlenken und Mildern unschwer begegnet werden.

Idealismus und Realismus, Devrient und Dawison! Und wohin neigt das Streben der Nachfolger die Gunst der Zuschauer! Unzweifelhaft nach der zweiten Seite! Die edlen Jünger der ideelleren Darstellungskunst, die Darsteller des Tasso, Egmont, Romeo ꝛc. werden tagtäglich seltener, die Darsteller des Richard, Carlos, Marinelli ꝛc. tauchen überall auf, und die Charakteristik greift in Gebiete über, in denen ihr Anspruch nur ein relativ berechtigter ist. Die Gunst des Publikums ist ihre Stütze, sie

gehen mit der Richtung der Zeit, die ſich von dem Idealen abkehrt, weil ſie daſſelbe nicht zu würdigen weiß. So iſt es denn, was auch von andern Umſtänden mit in Frage kommen konnte, nicht als ein zufälliges Ereigniß zu betrachten, daß in Dresden, wo die Spitzen beider Richtungen aneinander ſtießen, Emil Devrient aus dem engeren Verbande der Kunſtgenoſſen ſchied. Es iſt fein, wenn auch modificirter Rücktritt ein Stück Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt.

Man hat in dieſen Tagen wiederholt geſagt, der Verſtand ſei jetzt übermächtig über das Gemüth, und es iſt etwas Wahres daran. Die Verſtandsthätigkeiten, die Reflexion und Speculation ſind die Haupttriebfedern unſrer Zeit; der Idealität, der Empfindung und Unmittelbarkeit iſt der Krieg erklärt.

So iſt denn zwar kein Mangel an aneignungsfähigen Talenten, aber deſto größer an produktiven genialen Naturen. Das wird ſich nirgends deutlicher und beklagenswerther zeigen, als auf dem Gebiete der Kunſt, wo nach und nach durch das Ueberwiegen der reflektierenden und ſpekulierenden Impotenz der ganze Grund und Boden aufgewühlt und unanbaubar gemacht werden wird: denn ohne Idealismus gibt es nun und nimmermehr eine Kunſt! Und wie undeutſch iſt dieſer Hyperrealismus! Wie ſchlecht ſtellen wir uns damit an, wie wenig kleidet es

uns, daß wir die Grundzüge deutſcher Nationalbegabung ſchnöde verleugnen, und wie zehnmal undeutſcher iſt es noch, dieſen modernen Umſchwung als einen Fortſchritt zu preiſen!

Iſt nun die künſtleriſche Kraft und der künſtleriſche Sinn auf dem Felde der Schauſpielkunſt, wie anderwärts, geſunken und droht die wachſende realiſtiſche Neigung zur unkünſtleriſchen Schärfe und Naturwahrheit, die maleriſche Tendenz der heutigen Aktion, die vielmehr eine dichteriſche ſein ſollte, mehr und mehr überhand zu nehmen und die letzten Funken des Idealismus zu verlöſchen, ſo iſt es wohl gerechtfertigt, wenn der Geſammtzuſtand dieſes Kunſtgebietes von uns nicht als ein erfreuliches bezeichnet wird. Es iſt hier wie überall natürlich nur von einem Durchſchnitt die Rede, welcher den unzweifelhaft vorhandenen — allerdings im Ganzen auf der Seite der früheren idealiſtiſcheren Richtung ſtehenden — bedeutenden Perſönlichkeiten den vollſten Anſpruch auf Anerkennung nicht verkümmern will.

Wir wenden uns zu einem zweiten Moment, in dem ſich der Verfall unſrer Schauſpielkunſt bei ſcheinbarer Höhe zeigt: es iſt dies das Virtuoſenthum mit ſeinem materialiſtiſchen Treiben. Auch auf dem Theater hat ſich dieſer Auswuchs des Künſtlerthums entwickelt und treibt ſein Unweſen ſich ſelbſt nur zum äußern Vortheil, der Bühne zum entſchiedenſten Nachtheil.

Ueber das Virtuoſenweſen im Allgemeinen iſt ſchon ſo viel Gutes und Treffendes geſagt worden, daß von einer Erörterung der Erſcheinung überhaupt abgeſehen werden kann. Der Künſtler kann und ſoll in der techniſchen Ausübung ſeiner Kunſt, in der Handhabung der ihm und der Kunſt eigenthümlicher Mittel Virtuos ſein, aber der Virtuos hat vermöge ſeiner Kunſtfertigkeit, und ſei ſie noch ſo groß, noch keinen Anſpruch auf den Künſtler. Er muß den idealen Sinn des Künſtlers ſein nennen können, ſonſt bleibt ſeine Leiſtung immer nur ein Kunſtſtück und wird kein Kunſtwerk. Dem Virtuoſenthum klebt eine materialiſtiſche Tendenz an, es übt ſeine Kunſt oder beſſer geſagt es zeigt ſeine Kunſtſtücke, um Ruhm und was noch lockender iſt als Ruhm, um Geld zu gewinnen.

Wenn nun in unſern Tagen die Theatervirtuoſen, Männer und Frauen an hervorragender, ſchauſpieleriſcher Begabung, welche einen größeren oder kleineren Rollenkreis in mehr oder weniger vollendeter Weiſe beherrſchen, ihre lukrativen Theaterwanderungen mit außerordentlichem Erfolge anſtellen, wenn alſo die Bühne auch ihre Virtuoſen hat, ſo iſt das gewiß der Schauſpielkunſt nicht vortheilhaft. Zunächſt, weil dieſe Virtuoſen ſelbſt, in der großen Mehrzahl bedeutende künſtleriſch angegelegte Naturen, in dieſer Verwendung ihrer Kraft zum mindeſten nicht das erreichen, was ſie ſonſt zu erreichen ver-

möchten. Denn nicht ungeſtraft erniedrigt man die Kunſt, nicht ohne den eignen innern künſtleriſchen Gehalt zu ſchmälern, den Adel des echten Künſtlerthums zu verunehren, folgt man der Fahne des Goldes und des obligaten Zeitungsruhmes. Aber weit nachtheiliger iſt eine andere Wirkung dieſer Künſtlertriumphzüge in großem und kleinem Maßſtabe, welche mit als eine Folge des Virtuoſenthumes und des Strebens nach Virtuoſität, nicht um der Kunſt, ſondern um der Ausbeute willen, betrachtet werden muß.

Dieſe Wirkung iſt das Gaſtſpielweſen in der Ausdehnung in welcher es jetzt geübt wird. Die Nothwendigkeit, daß Gaſtſpiele ſtattfinden, iſt Jedem einleuchtend: denn theils müſſen ja die Theaterperſonale auf ihre Ergänzung bedacht nehmen, und zu dieſem Zwecke fremde Kräfte herbeiziehen, nicht blos um ſich von ihrer Kunſttüchtigkeit im Allgemeinen zu überzeugen, ſondern auch um zu ſehen, ob der zu Berufende dem beſonderen Bedürfniſſe der einzelnen Bühne entſpreche, ob er ſich zum Vortheile der ſchon vorhandenen Mitglieder und des Repertoires einfügen laſſe. Theils iſt dann auch hervorragenden künſtleriſchen Perſönlichkeiten gegenüber der Wunſch des Publikums und der Schauſpieler gerechtfertigt, dieſe durch Darſtellungen an der eignen Bühne kennen zu lernen: ſolche vorübergehende Erſcheinungen

vermögen nicht nur das Publikum in ſeinem Kunſtſinn und Kunſtverſtändniß zu fördern, ſondern auch die Bühne ſelbſt zu heben indem ſie ihr das zu erreichende Ziel erwirbt oder deren Erreichen nahe zeigt. Inſoweit alſo mag das Gaſtſpielweſen, das auch keineswegs erſt von heute datirt, ſeine volle Berechtigung haben.

Aber es muß dabei auch ein gewiſſes Maß eingehalten werden, im Intereſſe der Gaſtierenden ſowohl, wie in dem Intereſſe der Bühne, an welcher die Wanderſterne der Theaterkunſt ihr Licht leuchten laſſen. Dort zieht ſich die Grenzlinie durch die Forderung, daß der ſtreng künſtleriſche Geſichtspunkt feſtgehalten werde. Der bedeutende Künſtler verſchmähe es immerhin nicht, dann und wann in andern Städten einzukehren und ſeine beſten Leiſtungen dem Publikum und der Bühne darzubieten, er möge auch immerhin eine anſehnlichen äußeren Gewinn begehren und davon tragen: Beides iſt erlaubt und ſogar der Kunſt förderlich. Aber er verſtehe ſich nicht zu einer Parforcejagd, zu einer unſteten Wanderung von Bühne zu Bühne, zu einer unkünſtleriſchen, handwerksmäßigen Vorführung einer kleinen Anzahl von virtuoſen Leiſtungen, von theatraliſchen Kunſtſtücken. Er komme als Künſtler, nicht als Spekulant, dem der volle Seckel die beſte Kritik ſeiner Wanderung iſt: kurz geſagt er bleibe eben Künſtler und ſei nicht bloß Virtuos! Je mehr aber das Gaſtſpielweſen

an Ausdehnung gewinnt, desto nachtheiliger wirkt es auf die Bühnenmatadore selbst! Im Hinblick auf den ungleich größeren Gewinn, den diese „Kunstreisen" darbieten, ist ihr ganzer Sinn auf diese gerichtet. Es gilt vor Allem, ein tüchtiges Gastspielrepertoir zusammenzubringen, d. h. eine leidliche Anzahl brillanter, effektreicher, pikanter Rollen, die dann an zehn und zwanzig Bühnen nicht anders wiederholt werden, wie Klaviervirtuosen auf ein halbes Dutzend Concertstücke reisen und Equilibristen allabendlich dieselben Kunststücke loslassen. Das führt dazu, daß eine ihrem Talent entsprechende Repertoirwirksamkeit an der Bühne, der sie dauernd angehören, gar nicht möglich wird, daß sie wohl gar ihre beste Kraft ihren Urlaubsreisen zuwenden, zu Hause müd und matt sind, oder auch sich zu einem festen Anschluß an eine einzelne Bühne gar nicht verstehen wollen. Es ist ein höchst bedauerliches Zeichen für unsere Theaterzustände, daß eine so begabte Künstlerin, wie Frl. Seebach, in völliger Verkennung des echten Künstlerthums und nicht minder von den Bahnen der Weiblichkeit, welche auch die Künstlerin nicht ganz zu verlassen vermag, abirrend, eine unstete Gastspielexistenz, den ehrenvollsten Stellungen an den größten Bühnen vorgezogen hat. Auch das ist ein Stück Geschichte des deutschen Theaters.

Was aber hier beſonders in's Gewicht fällt, iſt die überaus nachtheilige Wirkung, welche von dem forcierten Gaſtſpiel- und Virtuoſenweſen auf die ſchauſpieleriſchen Leiſtungen der Bühne im Ganzen ausgeht. Denn ſo wenig wie die einzelne Scene in der dramatiſchen Dichtung die Hauptſache iſt und die Hauptwirkung ausüben ſoll, ſo wenig iſt die Darſtellung der einzelnen Rollen des primum oder gar des unum der ſceniſchen Verwirklichung. Der dramatiſche Dichter liefert kein poetiſches Moſaik von Scenen, ſondern ein künſtleriſch gegliedertes, zuſammenhängendes Ganze, und wie werth ihm auch der Eindruck ſei, welchen die Schönheit des einzelnen Theiles macht, dieſer Specialeindruck geht ihm nicht über den Geſammteindruck, den der Leſende und Hörende durch den dichteriſchen und ſittlichen Geiſt, welcher aus der ganzen Dichtung herausweht, empfängt. So iſt denn auch die erſte Pflicht der Bühne, die ganze Dichtung in verſtändnißvoller und würdiger Weiſe zur Darſtellung zu bringen, ſie muß nach dem Geſammteindruck ihrer Darſtellung ſtreben, und eine ſolche Geſammtwirkung wird nur erzielt, wenn das Verhältniß der einzelnen Glieder der Darſtellung zu einander feſt im Auge gehalten wird. Nur auf der Baſis dieſer Geſammtheit und im Hinblicke auf die Totalwirkung darf der einzelne Faktor auf eine beſondere Geltung Anſpruch machen. Das Enſemble iſt

und bleibt die erſte Rückſicht der Bühne, und keine Leiſtung hat ein Recht, aus dem Rahmen des Ganzen einſeitig herauszutreten.

Mit dieſer natürlichen und nothwendigen Forderung ſteht das ſchauſpieleriſche Virtuoſenthum in entſchiedenem Widerſpruche: es iſt gerade ſo ſehr auf das Geltendmachen der Individualität und zwar auf das rückſichtsloſe Geltendmachen derſelben baſirt und ſo ſehr abgeneigt, die Totalität über die Individualität zu ſtellen, daß es offenen Krieg mit jenen Fundamentalſatz aller Theaterkunſt führt. An den Bühnen, welche im Beſitze ſolcher Notabilitäten ſind, die alljährlich auf längere Zeit — dehnen ſich doch ſolche Gaſtſpielsreiſen auf mehrere Monate aus — ihre Triumphzüge halten, iſt die Herſtellung eines tüchtigen Zuſammenſpieles natürlich bedeutend gehindert, ja die ganze Bühne kommt in ſolchen Urlaubszeiten, wenn ſie ſich nicht, was jedenfalls vorzuziehen, dazu entſchließt, ihre Thätigkeit ganz, oder wenigſtens nach der einen oder andern Hauptſeite hin, zu ſuspendieren, in einen Zuſtand der Stagnation, der geradezu als Rückſchritt in der Entwicklung zu betrachten iſt. Aber ſelbſt in der Zeit, in welcher ſolche Matadore ihre Kraft ihrer Engagementsbühne widmen, leidet die Heranbildung eines tüchtigen einheitlichen Zuſammenwirkens, weil alle und jede Rückſicht dieſen erſten Kräften gewidmet iſt und

dieſe ihre bevorzugte Stellung in der Regel gehörig auszubeuten wiſſen. So wird dann alles Andere neben ihrer Staffage, ſie ſind das A und O der Bühne, von einem beſcheidenen ſich Einfügen in den Rahmen des Geſammtbildes iſt keine Rede, und eben ſo wenig iſt es jüngeren Kräften vergönnt, ſich in die ihnen nothwendigen und der Bühne für ihre Entwicklung unentbehrlichen Weiſe weiter auszubilden. Es mag das ziemlich ſtark klingen, und jeder der angeführten Uebelſtände paßt nicht auf jede größere Bühne, aber man kann ſich gegen faktiſche Verhältniſſe doch nicht verſchließen. Oder wäre es nicht wahr, daß an den größten Bühnen ſich neben den hervorſtechenden Leiſtungen Einzelner ein Enſemble nur zu häufig findet, daß man an Dilettantenverſuche erinnert wird? Daß der Abſtand zwiſchen den Kräften erſten Ranges und den untergeordneten Mitgliedern ſo entſetzlich groß iſt, daß man nicht meinen ſollte, Mitglieder einer und derſelben Kunſtanſtalt vor ſich zu haben? Daß die Darſtellungen auf dem Gebiete der Tragödie und des höheren Dramas überhaupt allmählich ſo ungenießbar werden, daß ein neuerer Kritiker nur gar zu ſehr Recht hat, wenn er darüber klagt, daß man Schiller, Göthe und Shakeſpeare kaum noch irgendwo leidlich dargeſtellt ſehe. Und an Allem dieſem iſt eben dieſer Cultus der Matadore, dieſes Hätſcheln der Einzeldarſtellung mit

Schuld. Das Publikum verliert mehr und mehr den Sinn für das, was es eigentlich im Theater zu ſuchen hat: es will ſtarke Eindrücke, es will gereizt, geängſtigt ſein. Die Freude an der Dichtung tritt mehr und mehr zurück, und muß zurücktreten, weil dieſe nur von einer tüchtigen Geſammtdarſtellung ausgehen kann und dergleichen mehr durch das Zuſammenſpiel, durch das Ineinanderpaſſen der einzelnen Glieder, als durch die virtuoſe Leiſtung und das anmaßliche Hervortreten der Hauptfiguren wirkende Darſtellungen recht herzlich ſelten werden. Mit Freuden erinnert ſich der Verfaſſer — und die Erinnerung manches andern Kunſtfreundes wird es beſtätigen — der trefflichen Enſembleleiſtungen, welche die Leipziger Bühne in den erſten Jahren der Schmidt'ſchen Direktion und des erfahrenen Marr Leitung darbot. Tüchtige, ſtrebſame, vielverſprechende Kräfte waren damals vereinigt, ſie arbeiteien nicht neben einander, ſondern mit einander, und ſo kam es, daß nach dem Urtheile Sachkundiger damals die Schauſpielvorſtellungen der Leipziger Bühne die an dem Dresdener Hoftheater in nicht unbedeutendem Grade übertrafen. In neueſter Zeit aber bietet die Karlsruher Bühne, welche in vielen Stücken als ein Aſyl edleren Kunſtſtrebens, als Punkt bezeichnet werden kann, wo eine Wendung in unſrer Theatergeſchichte und zwar eine Wendung zum Beſſern anhebt, Vorſtel-

lungen, die ſich durch die Sauberkeit der Ausführung, durch die Sicherheit des Zuſammenſpieles, durch das Verſtändniß, welches auch den Nebenpartien innewohnt, von der allermächtigſten Wirkung ſind.

Man muß aber mehr noch, als die größern, die mittleren und kleineren Bühnen beklagen, welche ſich in den Strudel der Gaſtſpiele werfen. Hier iſt bei geringeren Kräften die Herausbildung eines Repertoirs und Zuſammenſpiels, da ſich beides fortwährend nach dem Wunſch und Bedürfniß der Gäſte modificiert, gar nicht die Rede. Aber es zieht hier auch nicht ein innerliches kunſtmäßiges Bedürfniß die fremden Notabilitäten heran, ſondern ein äußeres, das Bedürfniß nach einer gefüllten Kaſſe. Das gibt denn eine ſich immer ſteigendere Jagd nach Reizmitteln für das Publikum, und die für die Bühne ſelbſt gewonnenen Kräfte kommen kaum zu einem anderen Berufe, als zu dem, den wandernden Zugmitteln als Folie und Staffage zu dienen. Dem Publikum aber wird damit mehr genommen, als gegeben: denn während ein reiches Maß in dem Vorführen des Fremden und Außergewöhnlichen den Theaterſinn und das Kunſtverſtändniß fördern kann, muß das Unmaß und die Unruhe des Repertoirs auch ihm Maß und Ruhe benehmen und ſeine Anſprüche auf eine Höhe hinaufſchrauben, der die Kräfte der mittleren und kleineren Bühnen durchaus nicht gewachſen ſind.

Indeß aus allen dieſen beklagenswerthen Mißſtänden ſoll doch nicht gefolgert werden, daß es in allen Reihen mit unſrer Schauſpielkunſt rückwärts gegangen ſei. Was faſt mit Recht in dieſen Tagen beklagt wird, daß wir an echter Innerlichkeit und an Produktivität verloren haben, das hat freilich hier auch ſein gutes Recht. Der mehr und mehr ſchwindende Idealismus iſt ja doch die Baſis eines Kunſt- und Poeſielebens, und ein ungebändigter, ungeadelter Realismus treibt zuletzt Kunſt und Dichtung, wenn nicht zur Thüre hinaus, ſo doch aus der Stellung, deren ſie bedürfen. Daß ſich dieſer Mangel an Innerlichkeit in der Schauſpielkunſt in der wachſenden Unfähigkeit, wirklich poetiſche Werke, insbeſondere die klaſſiſche Tragödie würdig, d. h. im Geiſte der Dichtung, vorzuführen, ganz beſonders zeigt, daß dieſe Unfähigkeit im Zunehmen begriffen iſt, trotz der hie und da auftauchenden bedeutenderen Talente, iſt ſchon bemerkt worden.

Auf Eines ſei noch erlaubt aufmerkſam zu machen, auf einen Mangel, der gewiß ein Zeichen verfallender Kunſtzuſtände iſt. Jeder weiß aus Erfahrung, daß die laudatores temporis acti nicht ſelten ſich im Irrthum befinden, wenn ihnen alles Neuere ſogar weit hinter dem Aelteren zurückſtehend erſcheint. An ſolchen die Schauſpielkunſt früherer Zeit überſchätzende und den gegenwärtigen Durchſchnittszuſtand der theatraliſchen Leiſtungen zu

gering achtender Urtheilen, fehlt es nicht. Denen kann im Ganzen wohl nicht unbedingt beigepflichtet werden, in dem einen Stücke aber doch wohl, daß die Solidität der künſtleriſchen Technik mehr und mehr abnimmt. Das gilt ganz beſonders von der Deklamation, von der Sprachbildung. Während man füglich erwarten ſollte, jedem Schauſpieler ſtehe es als die erſte Forderung vor Augen, daß er ſeine Sprachwerkzeuge mit Verſtändniß und Sicherheit zu gebrauchen wiſſe, iſt heut zu Tage leider gewöhnlich, daß die Hälfte der Schauſpieler, ſelbſt da, wo die akuſtiſchen Verhältniſſe der Bühne durchaus genügend ſind, nicht einmal verſtanden werden kann. In der Solidität ihrer Ausbildung — das iſt leider den Lobrednern der Vergangenheit nicht genehm — ſtehen zumeiſt die älteren Schauſpieler weit über denen, welche die neueſte Zeit hervorgebracht hat: und was nicht außer Zuſammenhang damit ſteht, an echtem, künſtleriſchem Geiſte ſind ſie ihnen gleichfalls überlegen. Wird ihnen dagegen gern zugeſtanden, daß die geſteigerte geiſtige, intellektuelle Entwicklung der letzten Decennien den Jüngeren zu Hülfe kommt, daß eine größere Verſtandesthätigkeit in ihnen thätig iſt, ſo ſind denn freilich dieſe Vorzüge theils nicht ihr Werk, theils auf dem Gebiete der Kunſt von zweifelhafter Wirkung, wenn nicht die rechten einſchränkenden Momente hinzu kommen.

Erſcheint nun aber die Lage der gegenwärtigen Schauſpielkunſt nach vielen Seiten hin bedrohlich, fehlt es theils an einer größeren Anzahl wirklich bedeutender Capazitäten, theils — und hie und da ſelbſt dieſen — an dem echten Sinn und Geiſt des Künſtlers, tritt Realismus und Virtuoſenthum mit ſeinem unedlen Gebaren auch deutlich hervor, nimmt die Bedeutung der Poeſie im Kunſtleben des Theaters bedauerlich ab und fehlt es insbeſondere an genügender Sorgfalt für das geiſtige Ganze der Produktionen neben einem Unmaß im Detailaufwande in Mimik und Scenerie: ſo kann denn doch ſchließlich die Schuld dieſer Mißverhältniſſe nicht ſowohl in den betheiligten ausübenden Perſönlichkeiten, ſicher nicht in ihnen allein geſucht werden. Vielmehr iſt es die bedauerliche Geſammt-Situation der deutſchen Bühne, ihr Herabgeſunkenſein zu einem koſtbaren, äußerlich gehätſchelten, innerlich preisgegebenen Luxusinſtitute, der Mangel an einem ſittlichen Verhältniſſe zu der Bedeutung des Theaters, wie er ſich in der völlig unzureichenden Organiſation des Bühnenweſens ausſpricht, welche auch hier den Verfall als nothwendige Conſequenz mit ſich bringt, wie ſehr auch Gold und Flitter, Glanz und Ruhm ihn zu verdecken ſuchen. Und in dieſem Sinne — nicht in dem Sinne der dramaturgiſch-hiſtoriſchen Darſtellung, welche den Eingeweihteren gern als

ihre Provinz von uns zugeſtanden wird — war es hier unſere Aufgabe, auf dieſen Zuſtand unſrer Schauſpielkunſt unſere Aufmerkſamkeit zu richten: es galt den Nachweis, wie die Verwahrloſung des Bühnenweſens, die ſeltſame Inconſequenz, welche daſſelbe außerhalb aller Reformbewegung ſtellt, und den ſchreiendſten Uebeln gegenüber ſich abwendet, auch das innerſte Mark des Theaters, die Theaterkunſt ſelbſt, zu verzehren drohen.

Buchdruckerei: Chr. Friedr. Will in Darmstadt.

tung, Beschreibung der Dichtungsarten, eine faßlich bearbeitete Metrik, literarhistorische Uebersicht von 1750 — 1850, eine Auswahl deutscher Volkslieder, desgleichen aus der Dialektpoesie und zwar der allemanischen, fränkischen, pfälzischen, österreichischen, schlesischen und plattdeutschen vervollständigen das schon in erster Auflage beifällig aufgenommene Werk, welches zugleich ein sehr elegantes und wohlfeiles ist. Ausführlich sind die Lebensbeschreibungen von Goethe u. Schiller bearbeitet, aber auch die Biographien aller übrigen Dichter haben in ihrer Umarbeit gewonnen, und enthalten **viele zuverlässige Notizen** wie kein anderes ähnliches Werk sie aufweisen kann. Sowohl die erwachsene Jugend wie auch Frauen und Männer werden sich an dieser reichen und geschmackvollen Auswahl der besten deutschen Dichtungen erfreuen, und darum dieses Werk in seiner neuen Gestalt willkommen heißen.

Dieffenbach, G. Chr., (Pfarrer), Kinderlieder (Originolgedichte). Mit einem Titelbild, Mutterliebe darstellend, gez. und radirt von J. B. Scholl. Lexicon 8. geb. fl. 1. 30 kr. oder 27 Ngr.

Inhalt: 1. Fromme Lieder und Gebete aus dem Kindesleben. 2. Lieder und Bilder aus der Natur. 3. Desgleichen ous dem Menschenleben. 4. Wiegenlieder.

Es sind dies Poesien von innerem Gehalte und von poetischem Werthe, aber fern von aller Tändelei, wie so häufig Lieder für die Jugend geschrieben werden. Der Verfasser ist heimisch in der Kinderwelt, weiß was sie braucht, und schlägt einen Ton an, der zum Herzen dringt, weil er auch von da ausgeht. Seine Dichtungen sind zum Theil religiös, ernst aber auch heiter, und seine Komik, die er hineinlegt, ist erfrischend und dem kindlichen Sinn anpassend. Auch sangbare Lieder sind dabei. Wer unter den Herren Componisten davon in Musik setzen will, hat laut Vertrag mit ihrem Verfasser, sich an den Verleger zu wenden.

Jung, Dr. A., Goethe's Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des neunzehnten Jahrhunderts. gr. 8. fl. 3. 36 kr. oder Rthlr. 2.

Göethe's Wanderjahre werden durch dieses Buch, an welchem sein Verfasser drei Jahre lang arbeitete, vielen Lesern des unsterblichen Dichters verständlicher und zugänglicher werden.

Ihr großer Ideen-Reichthum über sociale und humane Fragen, wie sie in der Gegenwart aufgetaucht sind und denkende Köpfe beschäftigen, wird durch Herrn Jung mit Klarheit und Scharfsinn beleuchtet.

Digitized by Google

Wir lernen Goethe von neuem schätzen, indem wir erfahren wie sein Herz so warm für die Menschheit schlug, und sein großer Geist ihre Bestimmung richtig kannte und würdigte. Mit Ehrfurcht und immer neuer Verehrung für Goethe wird der aufmerksame Leser dieses Buch gern zur Hand nehmen.

Lampert, Dr. Jg., Charakterbilder aus dem Gesammtgebiete der Natur für Schule und Haus. 2 Bände. gr. 8. 3 fl. 48 kr. oder Thlr. 2. 10 Ngr. Solid und geschmackvoll in Cambrick gebunden mit Deckenvergoldung fl. 4. 30 kr. oder Thlr. 2. 24 Ngr.

In einer reichen Auswahl des Besten und Interessantesten, was die berühmtesten Naturforscher geschrieben haben, wird hierdurch den Freunden der Naturwissenschaft geboten. Außerdem ist jeder Band mit einem vortrefflichen Titelbild versehen. Der erste Band mit einer allegorischen Darstellung: Die Erhabenheit und Schönheit der Naturwissenschaft, eine geistvolle Composition und von vollendeter Formschönheit. Der 2. Band bringt zum erstenmal eine naturgetreue bildliche Darstellung des Nordlichts in Farbendruck durch 8 Platten dargestellt. Dem Maler stand dabei die Belehrung eines Naturkundigen zu Gebot, der bei längerem Aufenthalt in Lappland diese Naturerscheinung beobachtete.

Voegekamp, Dr. H., Geographische Charakteristiken, für die Einführung in die wissenschaftliche Erdkunde. gr. 8. geheft. fl. 2. 15 kr. oder Rthlr. 1. 9 ngr.

Der Herausgeber dieses Buches, Lehrer an einer Berliner Realschule, und zugleich Lehrer der Geographie an der königl. Marineschule und der königl. Cadettenschule daselbst, hat eine Sammlung veranstaltet, wie sich nach Inhalt und Zweck in der geographischen Literatur noch nicht vorhanden war. Er hat vorzugsweise solche Länder und Völker für den Kreis seiner Darstellung gewählt, die große historische Erinnerungen zurückrufen, und bei deren Betrachtung der Leser es an geistvoller und gedankenreicher Belehrung nicht fehlen wird. Auf Neuheit der Auffassung für ein geographisch-historisches Lesebuch darf dieses Buch Anspruch machen, und sicherlich wird es sich Freunde unter den gebildeten Ständen, wie auch in den Klassen höherer Schulen verschaffen.

Das deutsche Theater der Gegenwart.

Ein Beitrag zur Würdigung der Zustände

von

F. L. Holtmann.

Zweites Buch.

Leipzig,
Verlag von H. H. Kunze.
1857.

Nachdruck und Uebersetzung, Aufführung und Benutzung auf irgend welche Weise, die Dramatisirung und Bearbeitung für Theater, Musik, Tableaux vivants, Vorlesungen, Declamationen, Vorträge, Lesebücher, Chrestomathien, Schulbücher, Journale, Zeitungen, Sammlungen, Anthologien, Compilationen, Extracte, Excerpte, Auszüge, Uebersetzungen in fremde Sprachen, Nachahmungen, Parodien, Travestien, Bearbeitungen, Dramatisirungen, Novellirungen, Verwandlungen in Romane, Erzählungen, Gedichte, Lieder, Opern, Ballets, Pantomimen

In demselben Verlag erschien ferner:

Lampert, Dr. Jg., Charakterbilder aus dem Gesammtgebiete der Natur für Schule und Haus. 2 Bände. gr. 8. 3 fl. 48 kr. oder Thlr. 2. 10 Ngr. Elegant gebunden 4 fl. 30 kr. oder 2 Thlr. 24 Ngr.

In einer reichen Auswahl des Besten und Interessantesten, was die berühmtesten Naturforscher geschrieben haben, wird hierdurch den Freunden der Naturwissenschaft geboten. Außerdem ist jeder Band mit einem vortrefflichen Titelbild versehen. Der erste Band mit einer allegorischen Darstellung: Die Erhabenheit und Schönheit der Naturwissenschaft, eine geistvolle Composition und von vollendeter Formschönheit. Der 2. Band bringt zum erstenmal eine naturgetreue bildliche Darstellung des Nordlichts in Farbendruck durch 8 Plattten dargestellt. Dem Maler stand dabei die Belehrung eines Naturkundigen zu Gebot, der bei längerem Aufenthalt in Lappland diese Naturerscheinung beobachtete.

Inhalt beider Bände.

Einleitung. C. Schmezer: der erste Anblick des Sternenhimmels. M. J. Schleiden: Körperwelt, Geisteswelt und die Sinne. C. F. Burdach: Die Bildung der Erde. J. F. Schouw: Der Mensch und die Natur. F. v. Kobell: Das Gold. H. Schacht: Die Zelle als Organ des Lebens. C. Ritter: Der Araber und das Kameel. J. v. Tschudi: Die Cokapflanze in Peru. A. Guyot: Die Winde der Tropenwelt. E. Pöppig: Der Marannon oder Amazonenstrom. J. v. Liebig: Aus den Grundlehren der Chemie. A. v. Humboldt: Steppen und Wüsten. H. Burmeister; Neptunismus und Vulkanismus. W. F. A. Zimmermann: Nebelmassen und Doppelsterne. M. Seubert: Die Saamenruhe der Pflanzen. P. Scheitlin: Die Spinnen. J. C. Fremont: Der Niagarafall. F. v. Tschudi: Das Pflanzenleben der Schneewelt in den Alpen. J. Müller: Das Thermometer. C. F. Burdach: Die Einheit des Menschengeschlechts. F. C. Heger: Die Meeresströmungen. J. F. Schouw: Die Charakterpflanzen der Völkerschaften. A. Guyot: Ocean und Continent. C. Schmezer: Die Fixsterne. M. J. Schleiden: Die Verbreitung der wichtigsten Nahrungspflanzen auf der Erde. C. Ritter: Die Türkisminen von Nischapur. E. Ule: Hebel und Rolle. L. Rudolph: Der chinesische Thee. C. F. Burdach: Die Stimme. H. Berghaus: Die Beduinen. L. Euler: Das Blau des Himmels. H. Schacht: Der Wald und seine Bedeutung. H. v. Schubert: Die Reise in die Wüste. F. v. Tschudi: Die Alpenmurmelthiere. H. Burmeister: Die Vulkane. J. F. Schouw: Der Kaffeebaum. H. v. Tschichatscheff: Hierapolis und seine Steinkatarakten. C. F. Burdach: Die Menschenstämme. G. A. Jahn: Die Kometen. P. Brenner: Der Stoffaustausch zwischen Thier- und Pflanzenreich. W. F. A. Zim-

Digitized by Google

Das
deutsche Theater der Gegenwart.

Ein
Beitrag zur Würdigung der Zustände
von
F. C. Paldamus.

Zweiter Band.

Mainz.
Verlag von C. G. Kunze.
1857.

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
Erſtes Kapitel.	Das Theater und der Staat	1
Zweites Kapitel.	Das Theater und das Chriſtenthum .	110
Drittes Kapitel.	Das Theater und die Kritik . . .	169
Viertes Kapitel.	Das Theater und die Geſellſchaft . .	192
Fünftes Kapitel.	Das Theater und ſeine Zukunft . .	218

Digitized by Google

Erſtes Kapitel.

Das Theater und der Staat.

Die früheren Abſchnitte leiteten uns ſchon mehrmals zu Bemerkungen über das Verhältniß, welches das Theater zum Staate und dieſer zu jenem einnimmt. Daß dieſelben nothwendig wurden, lag theils in der Wichtigkeit dieſes Verhältniſſes, theils in der Schwierigkeit einer ſtreng durchgeführten Sonderung der einzelnen Geſichtspunkte, aus denen wir das Theaterweſen zu betrachten verſuchen. Denn obwohl eine ſolche Scheidung im Intereſſe der Darſtellung vorgenommen werden muß, ſo bleibt dieſelbe doch überall, wo es ſich um Betrachtung des bewegungsvollen Lebens handelt, äußerſt mißlich: denn das Leben ſelbſt, als das aus einzelnen Beſtandtheilen und Strömungen zuſammengefloſſene Ganze, widerſtrebt dem auflöſenden Verfahren. Indeß beſchränkten wir uns bisher, wie überall, wo bei der Erörterung des einzelnen Geſichtspunktes ſich andere als mitwirkend erwieſen, auch in Bezug auf das

oben bezeichnete Verhältniß auf kurze Andeutungen; erst diesem Abschnitte ist es aufbehalten, eingehender und ausführlicher diesen Gegenstand zu behandeln, der von der entschiedensten Wichtigkeit für das Wohl oder Wehe des Theaters ist. Wir werden dabei auf der einen Seite das natürliche Verhältniß des einen zum andern zu entwickeln, auf der andern die thatsächlich vorhandene Beziehung zwischen beiden darauf anzusehen haben, ob sie jenem natürlichen und vielleicht nothwendigen Verhältnisse entspricht.

Zwar kann es hier nicht unsere Aufgabe sein, uns auf staatsrechtliche Deduktionen einzulassen, aber dem vieldeutigen Begriffe „Staat" gegenüber werden wohl einige Bemerkungen unerläßlich sein. Vieldeutig ist derselbe weniger seinem Wesen nach, als in der Auffassung der Menschen, welche ihn nach ihrem Belieben und Bedürfniß zu wenden und zu drehen pflegen, damit er die ihnen momentan bequemste Deutung zulasse. Hier verstehen wir unter dem Staate im Allgemeinen die zur selbständigen organischen Persönlichkeit erhobene Gemeinschaft der Menschen, die in ihrer konkreten Erscheinung als einzelner Staat d. h. in einem gewissen der Gemeinschaft der Menschen angehörigen Raume auftritt. In diesem Sinne subsumiert sich die Gemeine als eine specielle Gliederung im allgemeinen Verbande unter den Staat, so daß von einem Konflikte beider hier nicht die Rede sein kann; vielmehr genügt hier die Voraus-

ſetzung, daß die Intereſſen beider in allen weſentlichen Punkten zuſammenfallen. Dagegen verengt ſich unſere Betrachtung, indem ſie den Staat ſich (vermöge ſeines Weſens als der Perſönlichkeit der Gemeinſchaft) als die rechtlich und ſittlich bindende Gemeinſchaft denkt, die den Einzelnen dem Geſammtwillen unterwirft. Dadurch ſcheidet ſich „die Geſellſchaft“ d. h. der rein ſociale Verband der Menſchen aus, obgleich ſie ſich den allgemeinen rechtlichen und ſittlichen Forderungen des Staates nicht entziehen darf. Wir wollen nun zunächſt zu ermitteln ſuchen, welche natürliche Beziehung zwiſchen Theater und Staat obwaltet. Es bedarf dazu freilich einer Anſchauungsweiſe, die ſich über das ſpecifiſch Juriſtiſche erhebt und ſich nicht auf Geſetzformeln einengt, wie das wohl öfters der Fall iſt.

Das Intereſſe, welches der Staat als jener ſchon bezeichnete Ausdruck des Geſammtlebens an dem Theater zu nehmen hat, entſpringt zunächſt aus der öffentlichen Stellung des letzteren. Denn wenn es auch nicht durch die Mittel des Staates unmittelbar beſteht, alſo nicht in dem adminiſtrativ-finanziellen Sinne eine öffentliche Anſtalt iſt, ſo ſteht es doch jedem Gliede der ſtaatlichen und bürgerlichen Gemeinſchaft offen. Eine nicht geringe Anzahl von Menſchen verſammelt ſich allabendlich in den Theatern, um dort Erholung und Anregung zu erhalten, eine Zahl, die Eduard Devrient, einer der wärmſten Vorkämpfer für

die Sache des deutſchen Theaters, zugleich einer der tüchtigſten Kenner, in ſeiner Abhandlung „über Theaterſchule" (dramatiſche und dramaturgiſche Schriften, 4. Band, 2. Aufl. Seite 342) wohl zu niedrig anſchlägt, wenn er ſie zu 40,000 berechnet. Und iſt nicht ſchon dieſe Zahl, die jetzt vielleicht mindeſtens um die Hälfte zu vergrößern wäre, groß genug, um das Gewicht der Oeffentlichkeit des Theaters fühlen zu laſſen? Man wird vielleicht entgegnen, daß dieſe öffentliche Stellung nicht ausreiche um ein Intereſſe des Staates an dem Theater zu begründen; ſonſt müſſe ſich am Ende die Fürſorge deſſelben auf Alles, was in das Bereich der Oeffentlichkeit gehöre, erſtrecken, und damit ſei eine unerfüllbare Aufgabe geſtellt. Darauf iſt Manches zu erwiedern. Einmal iſt nehmlich allerdings eine ſolche Verpflichtung des Staates nicht in Abrede zu ſtellen, alles Oeffentliche, allgemein Zugängliche ſcharf ins Auge zu faſſen: er muß dies um ſo mehr, als der ſeiner Aufſicht und Fürſorge ſich entziehenden Gebiete genug übrig bleiben. Will er aber im Sinne ſeines Weſens und ſeiner Aufgabe ſich weiter ausbilden, will er eben der perſönliche Ausdruck des Geſammtlebens werden, ſo haben diejenigen Gebiete und Erſcheinungen für ihn ein überwiegendes Intereſſe, welche unmittelbar mit der Geſammtheit in Verbindung ſtehen und auf dieſelbe wirken. Damit iſt ja noch nicht ausgeſprochen, wie ſich dieſe Theil-

nahme äußern ſoll, ſondern zunächſt nur ihre Nothwendigkeit anerkannt. Unter den öffentlichen Anſtalten aber gibt es ſolche, die vermöge ihrer Wirkſamkeit eine beſondere Bedeutung gewinnen, und dieſe ſteigern dadurch das aus ihrer Oeffentlichkeit entſpringende Intereſſe. Dürfen wir nun unter dieſe das Theater rechnen, ſo erhöht ſich auch der Anſpruch an die Theilnahme des Staates. Eine ſolche wirkungsvolle Bedeutung der Bühne aber weiſt ſich auf das Leichteſte nach und iſt von uns früher bereits erörtert worden, ſo daß wir hier nur in ſoweit das Geſagte zu wiederholen haben, als es vom Geſichtspunkte des Staates aus wichtig erſcheint. Wir glaubten das Theater für eine Kunſtanſtalt halten zu müſſen und ſchrieben einer ſolchen Anſtalt die Pflicht zu, vergeiſtigend und veredelnd auf den Menſchen zu wirken: nur unter dieſer Bedingung konnte von dem Theater als einem nationalen Kunſtinſtitute die Rede ſein. Aber wir ſahen nicht bloß die Verpflichtung, ſondern erkannten auch die Fülle der vorhandenen zu ihrer Erfüllung führenden Mittel: das Theater ſchien nicht bloß vorzugsweiſe für eine ſolche hohe Aufgabe verpflichtet, ſondern auch befähigt. Dieſe Ueberzeugungen muß der Staat zu den ſeinigen machen, um den richtigen Standpunkt dem Theater gegenüber einzunehmen. Er hat zunächſt an die künſtleriſche Bedeutung zu glauben; thut er dies, ſo wird er ſich mit ſeinen übrigen Forderungen in

gleicher Höhe halten. Verläßt er dagegen jenen Gesichtspunkt, so sinkt ihm das Theater zu einem bloßen Vergnügungsorte von etwas feinerem oder geistigerem Inhalte herab: es wird eine Luxusanstalt, und damit geht die sittliche Seite der Betrachtung verloren oder beschränkt sich doch auf die negative Forderung, daß die Bühne nicht in offenbaren Widerspruch mit den Gesetzen der Sittlichkeit trete. Aber wenn wir auch felsenfest an der Ansicht festhalten, daß der Staat das Theater durchaus und eigentlich nur als nationales Kunstinstitut zu betrachten und seine Stellung nach dieser Anschauung zu modificieren habe, so müssen wir doch auch für den nicht wünschenswerthen Fall, daß seine Auffassung zu der niedrigen, welche in dem Theater nur eine Luxus- und Vergnügungsanstalt erblickt, herabsinkt, seine Theilnahme an derselben beanspruchen. Denn der Grund dieser Forderung bleibt stehen: die Wirkung, welche von dem Theater ausgeht, sich vermöge seiner Oeffentlichkeit auf das ganze Volk erstrecken kann und auf einen Theil desselben wirklich erstreckt, und deren Beschaffenheit darum dem Staate durchaus nicht gleichgültig sein kann. Je größer aber diese Wirkung ist, desto mehr verdient sie beachtet zu werden. Und wie groß ist dieselbe! In der That so bedeutend, daß kaum irgend ein anderes öffentliches Institut darin dem Theater an die Seite gestellt werden kann. Hier vereinigen sich ja die verschiedenen

Künſte zu einer Geſammtwirkung auf den Menſchen, wie eine ähnliche Erweiterung ihrer Thätigkeit ſich nirgends wieder vorfindet. Jede einzelne aber allein beſitzt ſchon Macht genug, um Geiſt und Gemüth anzuregen und zu feſſeln, die Poeſie, die Muſik, die Malerei, die Skulptur und Baukunſt, die Mimik und Orcheſtik. In dem Theater verbinden ſie ſich unter dem Vortritte der höchſten Kunſt, der Poeſie, und der wirkungsreichſten, der Muſik. Während bei dem geſonderten Auftreten der einzelnen Künſte die Wirkung derſelben von der Individualität des Schauenden oder Hörenden abhängig iſt, welche nicht zu jedem Kunſtgebiete daſſelbe Verhältniß hat und darum nicht überall gleich ſtark berührt wird, findet hier vermöge der Vereinigung jede Natur etwas ihr Verwandtes und auf ſie Wirkendes, ſo daß eine Abneigung gegen die Bühne zu den allerſeltenſten Erſcheinungen gehört. Der Eindruck, mächtig ſchon durch den Gegenſtand, von dem er ausgeht, ſteigert ſich durch das Mittel, deſſen ſich hier die Kunſt bedient. Es iſt das höchſte, das die Kunſt überhaupt für ihre Zwecke verwenden kann, der Menſch ſelbſt: wie ſollte ſich nicht der Eindruck beträchtlich erhöhen, wenn die Geſchicke der Menſchheit, die Freuden und Leiden des Individuums, aufgedeckt in ihrem inneren Weſen und Zuſammenhang, geſchmückt durch das Gewand der Dichtung, unterſtützt von an ſich ſchon mächtigen Künſten, nun noch

von dem Menſchen ſelbſt dargeſtellt werden, wenn auf dieſe Weiſe das Material der Kunſt ſelbſt Leben, Geiſt, Gemüth enthält? Daneben iſt nicht außer Acht zu laſſen, daß ſich die Wirkung der dramatiſchen Kunſt durch den ganz beſonders empfänglichen Zuſtand ſteigert, in welchem der Zuſchauer den Eindruck empfängt. Nicht nur, daß die Einwirkung eine allſeitige iſt, indem jeder Sinn, jedes geiſtige Vermögen des Schauenden eine ſolche erfährt, der Zuſchauer befindet ſich in dem Theater mit der Abſicht auf ſich einwirken zu laſſen. Er wirft die Feſſel des Berufs- und häuslichen Lebens mit ihrer Arbeit und Sorge ab, er verbannt jeden anderen Gedanken, wie ihn ſelbſt der Verkehr mit den Reizen der Natur nicht ausſchließt, und gibt ſich ganz und willig dem hin, was von der Bühne aus auf ihn eindringt: er iſt nirgends in einer ſo receptiven und zugänglichen Lage wie im Theater. Tauſendfache Belege laſſen ſich für die Stärke der Theatereindrücke beibringen, und die Mehrzahl der Leſer wird, wenn nicht in den eignen Lebenserinnerungen, ſo in dem Leben der ihnen zunächſt Stehenden deren genug finden. Oder wäre es nicht wahr, daß der erſte Theaterabend faſt in jeder Lebenschronik zu einem unvergeßlichen Ereigniß wird? Nicht wahr, daß ſich in der Jugend Theatereindrücke oft ſo ſtark erweiſen, daß die Wirkung zu einer ſchädlichen wird, indem das Gleichgewicht ſich völlig geſtört

zeigt? Nicht wahr, daß ſelbſt Erwachſene noch tagelang von geſehenen Stücken oder von vorzüglichen Leiſtungen dramatiſcher Künſtler ſprechen? Nein, Alles dieſes iſt wahr und mehr als das. Freilich hat die moderne Blaſiertheit auch hier die Eindrucksfähigkeit oft ſchon in früher Jugend abgeſtumpft, aber das kann nimmermehr gegen die Befähigung des Theaters, ſtarke Eindrücke hervorzurufen, ſprechen: ſonſt müßten wir die Blaſiertheit als einen Fortſchritt unſerer Tage erkennen, und dazu verſteht ſich doch wohl Niemand. Hätte nun einer ſo gewaltig wirkenden Anſtalt gegenüber der Staat nicht die heilige Verpflichtung nach der Beſchaffenheit dieſer Eindrücke zu fragen? Dieſelben ſorgfältig zu prüfen und dahin zu ſtreben, daß ſie im Einklang mit ſeinen eigenen Beſtrebungen bleiben? Niemand kann das verneinen wollen. Aber noch dringender macht ſie ſich geltend, wenn ſich eine andere Erkenntniß hinzugeſellt, nehmlich die, daß es ſich um einen geiſtigen und ſittlichen Einfluß des Theaters handelt, und daß dieſer entweder ein ſegensreicher oder ein höchſt bedenklicher ſein muß, weil eine indifferente Mitte nicht gedacht werden kann. Einer ſolchen gewichtigen Alternative gegenüber wird die Theilnahme ſich nur noch ſteigern müſſen, und daß hier ein aut — aut an ſeinem Platze iſt, das wird man ſich nicht verhehlen wollen. Auf dem ſittlichen Gebiet gibt es überhaupt nichts Indifferentes, ſondern entweder

Gewinn oder Verluſt, Vortheil oder Nachtheil; es fragt ſich nur, wie weit man das Gebiet des Sittlichen ausdehnen will. Obwohl ſich nun ſchon ein Wort über die eigentliche Bedeutung und Tragweite dieſes Begriffes im Gegenſatz zu der beſchränkten Anwendung des Taggebrauches reden ließe, um nachzuweiſen, daß eigentlich Alles eine Beziehung zum ſittlichen Menſchen hat oder gewinnt, ſo können wir hier doch davon abſehen, und um ſo mehr, als Alle, die an dem Theater als einer Kunſtanſtalt feſthalten, eine ſittliche Seite ſeiner Wirkſamkeit von vornherein anerkennen müſſen. Aber mehr noch: auch die, welche von dem Kunſtinſtitute zur bloßen Vergnügungsanſtalt herabgeſtiegen ſind, können eine ſittliche Bedeutung des Vergnügens nicht in Abrede ſtellen wollen. Wir mögen uns alſo wenden wie wir wollen, wenn wir nicht im Stande ſind eine völlige Wirkungsloſigkeit nachzuweiſen, wenn wir nicht beweiſen können, daß ſich der Zuſchauer im Theater innerlich indifferent verhält — mit welchem Beweiſe dem Theater übrigens am allerwenigſten gedient wäre —, immer müſſen wir eine Einwirkung auf das Sittliche im Menſchen annehmen. Und in der That wie ſich im Allgemeinen ſchon die einwirkende Kraft des Theaters als eine vorzugsweiſe ſtarke bezeichnen ließ, ſo iſt auch die Anregung, welche die Sittlichkeit durch daſſelbe empfängt, keine geringe. Dem muß ſo ſein, weil die dramatiſche Dichtung

auf einer idealen Baſis ruht, die eine ſittliche ſein ſoll, und wenn ſie das nicht iſt, eine unſittliche wird. Das Drama kann einer ſolchen ſittlichen Grundlage nicht entwachſen, von der es bei dem Aufbau der Handlung, bei der Entwicklung und Löſung der Konflikte ausgeht, und die ihren Hauptſtützpunkt in der poetiſchen Gerechtigkeit der Kataſtrophe hat, welche mit der ſittlichen durchaus identiſch ſein muß. Steht nun die Dichtung von vornherein in Beziehung zu dem ſittlichen Menſchen, ſo wird dieſe Beziehung noch weit lebendiger durch die ſceniſche Verwirklichung, die darum auch als eine Vervollſtändigung des Gedichts anzuſehen iſt. Bekannt iſt, was von vielen ausgezeichneten Männern über die moraliſche Bedeutung der Bühne geſagt worden iſt, und Schillers treffliche Abhandlung, obwohl vor mehr als 60 Jahren geſchrieben, läßt ſich auch heute noch zum guten Theile unterſchreiben, aber freilich iſt mit der Möglichkeit einer ſegensreichen moraliſchen Wirkſamkeit auch die des Gegentheiles, einer Nährung des Unſittlichen gegeben. Schon durch die mangelhafte ſittliche Strenge in der Durchführung der Handlung kann ſolcher nachtheiliger Einfluß herbeigeführt werden, durch den geringen Ernſt bei der Löſung der Konflikte, durch den ſchlecht verhüllten Sieg des Böſen über das Gute, im Luſtſpiele insbeſondere dadurch, daß das poſitiv Schlechte, das Laſter mit dem bloßen Gelächter abgefertigt

wird, welches einzig und allein dem Irrthum und der Thorheit gegenüber an ſeinem Platze iſt. Vielleicht meint der Eine oder Andere, daß der Mangel an ſittlicher Haltung der Dichtung noch nicht nachtheilig zu wirken brauche, da der ſittliche Ernſt des Publikums dergleichen abweiſe und nicht an ſich kommen laſſe. Gut, wo dem ſo iſt, und allerdings wird bei dem wirklich Gebildeten und bei ſittlich geſunden Naturen dieſer Repuls ſtattfinden: aber wie Viele befinden ſich in dieſer Lage, und wie viel thut eine unermüdliche Wiederholung ſolcher von der Bühne ausgehenden laxen und frivolen Tendenzen! Gedenken wir lieber der großen Mehrzahl, von der wohl Niemand behaupten wird, daß ſie einer Störung des inneren Gleichgewichts nicht ausgeſetzt ſei. Es kann aber das Uebel noch weiter um ſich greifen und ſich nicht bloß auf das Weſen des Konfliktes und der Löſung erſtrecken: es können höchſt widerwärtige, ja unſittliche Reden geführt, ja es können Situationen auf die Bühne gebracht werden, welche das ſittliche Gefühl empören, da wo es noch empört werden kann, da aber wo die Reaction ſchon nicht mehr ſo mächtig iſt, nur zur weiteren Abſtumpfung und Verflachung beitragen müſſen. Das moderne Drama, insbeſondere das franzöſiſche, bietet für beide Fälle Belege genug dar; doch liegt es hier nicht in unſerem Zweck, Namen und Scenen zu citieren. Sehe ſich nur Jeder recht ernſt und ſorgfältig

in dem Repertoir ſeiner Bühne um, und ſchwerlich wird er ohne Beiſpiel von dannen gehen. Bezog ſich das bisher Geſagte mehr auf die Dichtung, ſo können nun auch aus den ſinnlichen Eindrücken der Bühne nicht geringe Nachtheile hervorgehen. Um hier uns nur auf Eins einzulaſſen, ſo iſt die Bedeutung des Ballettes in unſerem heutigen Theaterweſen eine ſo durchaus zweideutige oder auch unzweideutige, daß dieſes eine Beiſpiel unſittlicher Einwirkungen, als das ſtärkſte, für alle ſchwächeren, mitſprechen kann. Zum Schutze deſſelben erhebt ſich zwar der Einwand, daß das Ballet der äſthetiſchen Bildung diene, indem es ganz beſonders geeignet ſei, Schönheits- und Formenſinn zu wecken und zu bilden, was doch offenbar ein Hauptzweck des Theaters ſei. Das letztere iſt ganz gewiß der Fall, und das Ballet iſt auch nicht an ſich verwerflich, aber die Lobredner deſſelben pflegen ihre Aeſthetik gewöhnlich aus dem Verbande mit der Sittlichkeit herauszulöſen, ohne welchen ſie doch nicht beſtehen kann. Eine Bildung zum Schönen muß allemal auch eine Bildung zum Sittlichen ſein, indem eine Schönheit ohne Sittlichkeit eine hohle Form ohne Inhalt iſt. Rechnen wir nun endlich noch hinzu, daß das Theater, inſofern es eine ganze Reihe von Menſchen dauernd beſchäftigt, durch dieſe, als die von ſeinen Zuſtänden und Einflüſſen zunächſt und am ſtärkſten berührten, nach außen zu wirken vermag, ſo-

wie daß dem Staate die Existenz eines eigenen durch die Bühne getragenen Standes nicht gleichgiltig sein kann, so hat wohl diese kurze Darstellung Momente genug geliefert, welche darthun, daß das Verhältniß des Staates zum Theater ein natürliches und nothwendiges ist. Jedenfalls liegt es in dem Interesse des Staates, das Theater als nationales Kunstinstitut und als Hort der poetischen und musikalischen Kunst zu erhalten, vor dem Verfalle und dem Herabsinken zu einer bloßen Erholungsanstalt zu bewahren, darüber zu wachen, daß nur ersprießliche Wirkungen von der Bühne ausgehen, und dem Stande der Schauspieler, Sänger und übrigen bei dem Theater beschäftigten und von demselben abhängigen Künstler oder Mitarbeiter eine schützende Fürsorge angedeihen zu lassen. Damit scheint durchaus nicht zu viel gesagt zu sein, wie insbesondere der Art und Weise, wie jenes Interesse gewahrt werden könne, durch keine Vorausbestimmung eine Schranke gezogen ist.

Halten wir nun die gegenwärtigen Theaterzustände gegen diese unsere wohl berechtigten Erwartungen, so zeigt schon der flüchtigste Blick, daß dieselben in keiner Weise erfüllt werden. In keiner der angedeuteten Beziehungen sehen wir das Verhältniß des Staates zum Theater in einer befriedigenden Weise entwickelt. Denn inwiefern hat derselbe der Fortentwickelung des Theaters zur Erfüllung seiner idealen Kunstaufgabe seine Mitwirkung zu

Theil werden laſſen? Schon der Erfolg lehrt, welche Antwort zu geben ſei, denn das Theater hat ſich nicht in dem Sinne fortgebildet, den ihm ſeine Aufgabe vorſchreibt. Es ſcheint von ſeinem Ziele weiter entfernt, als in dem frühern roheren Zuſtande, der trotz alles Mangels an Kultur und äußerlicher Ausbildung doch eine innere Geſundheit bewahrt hatte. Wäre die Theilnahme des Staates eine aktive, eingreifende geweſen, ſo müßte ſie unmittelbar an dem Abfall von der künſtleriſchen und ſittlichen Aufgabe Schuld geweſen ſein, dann hätte ſie das Theater auf irrige Bahnen geleitet. Das kann nicht wahrſcheinlich ſcheinen, und die Geſchichte lehrt, daß dem nicht ſo war: viel eher läßt ſich ſchließen, daß der Mangel der Theilnahme und Fürſorge, welche die Gemeinſchaft einem ſo wichtigen Inſtitute hätte zu Theil werden laſſen ſollen, deſſen Entartung möglich machte. Das aber iſt eben gewiß, daß das gegenwärtige Theater nicht das iſt, was es ſein ſoll, ein nationales von der geiſtigen und ſittlichen Veredelung der Nation durch die Mittel der Poeſie und Kunſt mitarbeitendes Kunſtinſtitut. Ebenſo wenig kann der Staat dafür Sorge getragen haben, daß nicht unerſprießliche oder direkt ſchädliche Einflüſſe von demſelben ausgehen: denn in der That läßt ſich das jetzt behaupten. Und wollten wir ſelbſt die größeren Bühnen — was wir übrigens nicht thun — ausnehmen, ſo zeigen namentlich die Tivolitheater

und Wanderbühnen offenkundig eine weit mehr demoralisierende, zu flachem Genusse, selbst zur Unsittlichkeit hinleitende Wirksamkeit, daß schon die unangefochtene oder wenigstens nicht genügend beschränkte Existenz dieser Anstalten den Mangel jener begehrten Unterstützung unwiderleglich beweist. Am deutlichsten aber zeigt sich das Sachverhältniß in der Lage des Schauspielerstandes, der nach zwei Seiten hin jeder öffentlichen Fürsorge entbehrt: einmal in seiner äußern Stellung, die als eine ungesicherte bezeichnet werden muß, während es dem Auge des Staates nicht hätte verborgen bleiben sollen, daß gerade dieser Stand vorzugsweise einer Schonung bedarf, weil wir von demselben weder eine neben der künstlerischen Thätigkeit parallel hergehende bürgerliche Erwerbsthätigkeit in unseren Tagen verlangen können, noch annehmen dürfen, daß er seinen Mitgliedern die Fähigkeit anerziehe oder auch nur lasse, dann, wenn der künstlerische Erwerb aufhört oder unterbrochen wird, einem andern Geschäfte sich zuzuwenden. Das hängt eng mit dem zweiten Punkte zusammen, an dem sich die Vernachlässigung dieses Standes offenbart, an dem Mangel aller Vorschriften für den von dem Kunstjünger einzuschlagenden Bildungsgang, aller Anforderungen an seine geistige und sittliche Bildung, aller Anstalten, um auf das Theater in geeigneter Weise vorzubereiten. Während wir sonst den Staat überall eifrig und ängstlich darauf bedacht sehen,

alle Berufsgebiete mit den angemessenen Vorbereitungsanstalten zu versehen, während der Land- und Forstwirth, der Handwerker, Gewerbtreibende, bildende Künstler, Gelehrte seine Schulen und Akademien besuchen muß, die meisten Stände sich erst, ehe eine officielle Befugniß zur Ausübung eines Berufs erlangt wird, durch eine Reihe oft höchst schwieriger Prüfungen hindurcharbeiten müssen, steht der sich dem Schauspielerstande Widmende zwar ungehindert, aber auch rath- und hülflos da, und darf nur seinem Talente und irgend einem günstigen Zufalle vertrauen! Es ist eben so in Bezug auf die pekuniäre Stellung der Schauspieler: sie ist scheinbar glänzend und allerdings an den größern Bühnen äußerst vortheilhaft. Doch wenn sich schon hier die Schwankung der Existenz hinter äußerem Scheine verbirgt, so daß in der That nur wenig Mitglieder dauernd gesichert erscheinen, wie sieht es doch an den kleineren Bühnen, und nun erst bei dem Theaterproletariat aus! Aber während sonst die Frage wegen des Proletariats und wegen der Erwerbsverhältnisse der ärmeren Klassen genug Köpfe und Federn beschäftigen, bleibt das Bühnenproletariat, das nicht wenige Menschen in sich begreift und vielleicht beklagenswerthere Zustände aufweist, als manches andere vielbeklagte Gebiet, völlig unberücksichtigt. Das Alles läßt sich nur durch die Annahme erklären, daß die Theilnahme, welche der Staat

bisher dem Theater gewidmet, eine nur geringe und oberflächliche war.

Es hieße aber zu weit gehen, wollte man nun in schnell fertiger Oppositionsluſt Tadel und Vorwurf aussprechen, ohne die Sache gründlicher zu prüfen und zu erwägen. Denn dem Staate, der ſich in mancher Beziehung zu ſo hoher Vollkommenheit, zu einem bewunderungswürdigen Organismus entwickelt hat, ſind wir unter allen Umſtänden Achtung ſchuldig. Dieſe weiſt uns an, da wo wir ein auffallend vernachläſſigtes Gebiet zu erblicken meinen, zu unterſuchen, woher dieſe Vernachläſſigung entſprang. Denn es iſt immerhin etwas Anderes, ein Gebiet nicht in der vielleicht ihm gebührenden Weiſe deshalb fördern, weil man einen Standpunkt einzunehmen zu müſſen glaubt, der eine ſolche active Theilnahme nicht zuläßt, und mit gutem Wiſſen und mit dem Gefühle der Verpflichtung ſeine Unterſtützung verſagen. Zudem kann auch der Fall eintreten, daß ſich zwar die Ueberzeugung einſtellt, daß Etwas geſchehen müſſe, der Weg aber, auf dem dies bewerkſtelligt werden kann, ſo viel Schwierigkeiten aufweiſt, daß ſich die Löſung der Aufgabe erſchwert und verzögert. In dem vorliegenden Fall möchten wir alſo von vornherein annehmen, daß der Staat, indem er das Theaterweſen nicht nur nicht auf die Höhe der Aufgabe hinzuführen wußte, ſondern auch, namentlich in den niedern Regionen, ſehr

beklagenswerthe Zustände ohne hinreichende Beachtung und Hülfe ließ, durch den Standpunkt, den er einnehmen zu müssen glaubte, und durch die Schwierigkeit, für seine innere Beziehung den rechten äußern Ausdruck zu finden, in diese Lage kam. Vielleicht gelingt es uns ein solches Sachverhältniß nachzuweisen.

Zu diesem Zwecke verweisen wir auf die Geschichte des deutschen Theaters. Dieses ging bekanntlich von den gottesdienstlichen Mysterien aus, welche aber bald sich nicht nur mit weltlichen Zusätzen mischten, sondern auch aus dem engern Raume der Kirche in das Freie, auf Kirch- und Klosterhöfe und Marktplätze verpflanzten. Nachdem einmal der Schauplatz verändert war, konnte es nicht fehlen, daß sich das weltliche oder wenigstens nicht specifisch religiöse Element selbständig entwickelte; so entstand zunächst neben dem geistlichen Schauspiele, dann dasselbe in seiner Fortentwickelung überflügelnd, das Volksschauspiel. In theatralischer Beziehung haben wir es hier, so wie bei den folgenden Schulkomödien, in welchen sich der gelehrte Stand zunächst und mit mehr humanistischer als nationaler Tendenz an dem Drama betheiligte, nur mit Dilettanten zu thun. Bürger, Bauern, Gelehrte, Studenten, Schüler waren die ersten deutschen Schauspieler, welche einheimische und fremde, namentlich lateinische und diesen nachgebildete Stücke aufführten. Im Reformationszeitalter betheiligte

ſich auch die katholiſche Geiſtlichkeit, namentlich der Jeſuitenorden, lebhaft an dramatiſchen Aufführungen kirchlicher Dramen und begann zuerſt einen beſonderen Werth auf den äußern Theaterapparat, auf Maſchinerie und Dekoration zu legen. Erſt im ſechzehnten Jahrhundert und zwar gegen das Ende deſſelben zeigten ſich einzelne Truppen von Berufsſchauſpielern, von denen dann im folgenden 17. Jahrhunderte als von „engliſchen und niederländiſchen Komödianten“ mehrfach die Rede iſt. Möglich, daß es Schauſpieler aus fremden Ländern waren, möglich, daß ſie nur das Theaterweſen jener Länder nachahmten, gewiß bleibt, daß ſeit dieſer Zeit das Dilettantenweſen aufhörte und ſich ein eigener Schauſpielerſtand bildete. Dieſer nahm eine zünftige Geſtalt an, indem ein Principal, Komödiantenmeiſter genannt, ſich ſeine Geſellen ſuchte und mit ihnen eine Geſellſchaft bildete. Dieſes Principalweſen blieb beſtehen, bis ſich ſeit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die Höfe, welche vorher ſchon die Geſellſchaften an ſich gezogen hatten, ſich der Theater unmittelbar annahmen und ſie in ihrer Hofhaltung als von einem Hofbeamten zu verwaltende Inſtitute einfügten. Dieſe Beamten wurden zunächſt aus dem Gebiete der Schauſpiel- und Dichtkunſt ſelbſt genommen, bis ſpäter die Intendanzen von der techniſchen Fähigkeit der Leitung entbunden wurden und die Theaterdirektion lediglich als Hofamt angeſehen

wurde. So kam der Staat dieſen erſten und bedeutenderen Theatern gegenüber gar nicht in Frage: nicht viel mehr war dies bei den Stadttheatern der größern Städte der Fall, und am wenigſten bei den Wandertheatern. Die ſtädtiſchen Bühnen fielen als ſtändige oder wechſelnde dem Konceſſionsweſen anheim, oder blieben vielmehr bei demſelben, und ebenſo änderte ſich nichts in der Exiſtenz der Wanderbühnen, obwohl erſt durch die Ausbildung des Gegenſatzes der ſtehenden Theater ihre Lage als eine unhaltbare recht deutlich geworden war.

Soviel ſehen wir, die Geſchichte des deutſchen Theaters iſt, was ſeine Organiſation und ſeine Einreihung in die bürgerliche Geſellſchaft betrifft, noch ziemlich jung, denn erſt als ſich die ſtehenden Theater entwickelten, trat der Schauſpielerſtand mit dem vollen Anſpruche auf gleiche Berechtigung auf. Die neuen feſten Theater, die Hofbühnen, ſchloſſen ſich eng an die Hofhaltung der Fürſten an und lenkten dadurch die Blicke des Staates von ſich ab: die zurückbleibenden Theater fielen entweder der Sorge von Freunden anheim, oder es blieb eben bei dem Alten, d. h. bei dem Conceſſionsweſen. Eine künſtleriſche Anſchauung von dem Weſen, der Bedeutung, der Erſprießlichkeit des Theaters war damals nicht vorhanden und konnte füglich nicht erwartet werden, da die Lage der dramatiſchen Literatur und des Theaters eine ungünſtige

war. Mit jener besserte sich diese, aber noch ehe eine feste Einsicht in den Kern der Aufgabe sich verbreiten konnte, war schon der Fortschritt der Organisation geschehen, diese Fortentwicklung fand ohne alle Betheiligung des Staates statt, und so wurde seine Aufmerksamkeit nicht dahin gelenkt, wo der Fortschritt nicht erfolgt war, auf die Wandertheater. Diese blieben zurück und sind bis heute noch in der alten Stellung geblieben, die dazwischen noch dazu alle früheren Vortheile eingebüßt hat und sich mit den Nachtheilen begnügen muß.

Indessen befriedigt die Erklärung doch nicht vollständig, welche die historische Entwicklung der Bühne für die Gleichgiltigkeit des Staates dem Theater gegenüber zu bieten sucht: sie hat etwas Wahres, aber sie reicht nicht hin. Es liegt auch in der Natur unseres modernen Staatswesens, daß die Sache sich also entwickelt hat. Wie von vornherein die Idee des Staates nicht bloß eine sittliche, sondern auch eine rechtliche war, so hat sich auch diese rechtliche Seite besonders herausgebildet und vielleicht hie und da die sittliche überflügelt. Daher kam es, daß sich die Rechtswissenschaft der Leitung des Staates bemächtigte, sie noch heute besitzt und sie zu einem künstlichen vielfach gegliederten Organismus entwickelt hat, daß die gesammte Administration, keineswegs bloß die rein juristische, fast nur den rechtswissenschaftlich Gebildeten zugänglich ist. Es ist

hier wie bei allen menſchlichen Dingen, die nicht leicht bloß Licht und eben ſo wenig bloß Schatten darbieten: bei aller Verehrung für die Rechtswiſſenſchaft und bei aller Anerkennung ihrer großen Verdienſte um die Herausbildung feſter und geordneter Zuſtände erwehren wir uns nicht eines Bedenkens, und unſere jetzige Zeit bietet mancherlei Stützpunkte für daſſelbe dar. Dabei muß ausdrücklich bemerkt werden, daß wir in keiner Weiſe der Wiſſenſchaft ſelbſt zu nahe treten, und keineswegs ihr die Fähigkeit abſprechen, ſich in der Art zu vervollſtändigen und zu vertiefen, wie es unſer gegenwärtiges öffentliches Leben zu verlangen ſcheint. Wir haben weit mehr die äußere Erſcheinung der Wiſſenſchaft in der allgemeinen Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe wie ſie im Leben hervortritt im Auge, kurz das, was wir mit dem Ausdrucke juriſtiſche Anſchauung bezeichnen könnten. Dieſe aber ſcheint nicht ohne Einſeitigkeit und keineswegs mit einer unbedenklichen Beſchränkung aufzutreten. Jene zeigt ſich darin, daß der Formalismus der Geſetzformel überwiegt und daß das Leben des Geſetzes d. h. ſeine Wirkung auf das Leben, ſeine Stellung in demſelben nicht genug berückſichtigt wird. Bisweilen hat es faſt den Anſchein, als conſtruierte die Geſetzgebung ein eigenes Leben für ihre Satzungen, anſtatt dieſelben an das wirklich vorhandene zu halten und ihm anzupaſſen: wäre dem nicht

ſo, wie ließen ſich die fortwährenden Ab- und Umänderungen des Geſetz- und Verordnungsweſens erklären, welche in ihrer ruheloſen Beweglichkeit die Bewegung des Lebens ſelbſt überbieten. Der juriſtiſche Standpunkt in der Adminiſtration aber führt leicht zu der einſeitigen Beſchränkung auf Geſetzesparagraphen und Verordnungen, mit denen man dann die Sache als abgethan betrachtet. Dadurch verſchließt ſich zur Zeit noch das ſociale Leben dem Einfluß des Staates allzuſehr, und ebenſo läßt ſich ſagen, daß der Staat weit mehr den rechtlichen als den ſittlichen Inhalt ſeiner Grundidee ausgebildet hat. Wir werden die Rechtswiſſenſchaft nicht aus der Stellung, welche ſie einnimmt, herausdrängen können und werden es nicht wollen, aber daß die Leitung aller öffentlichen Verhältniſſe vom juriſtiſchen Standpunkte und in juriſtiſchem Sinne geſchieht, das möchte doch ſchwerlich auf die Dauer durchzuführen ſein. An Künſtlichkeit und an formaler Ausbildung gewinnt der Staat dabei, aber eine andere Frage iſt es, ob der ſittliche Kern weſentlich gefördert wird.

Gerade auf dem Theatergebiete zeigt ſich das recht deutlich: die paſſive indifferente Stellung des Staates erſcheint als eine Folge der ſtreng juriſtiſchen Behandlungsweiſe. Man hätte auf die innere Bedeutung des Theaters eingehen und in Erwägung ziehen ſollen, was durch eine ſorgfältige Entwickelung derſelben das Inſtitut werden, und

was es für die Gemeinschaft leisten könne: man würde dadurch auch die Stelle ermittelt haben, welche es innerhalb der Gemeinschaft einnehmen müsse und so zu einer Theatergesetzgebung gelangt sein, welche dem innern und äußern Bedürfniß genügt hätte. In diesem Sinne aber ist das Theater entweder gar nicht betrachtet worden, oder wo es versucht wurde, ließ man bald davon ab, weil man auf Schwierigkeiten stieß, die nur deshalb zur Umkehr bestimmten, weil man in die Sache nicht tief genug oder nicht ernst genug eingedrungen war. Man faßte das Aeußerliche an, wo die juristische Behandlungsweise sich an besonders hervortretende Spitzen anhalten konnte. Zunächst begnügte man sich nur die rechtliche Sicherheit des Erwerbes festzustellen, bei den privatrechtlichen Bestimmungen, d. h. man verwies die Benachtheiligten auf den Civilproceß. Bei Gelegenheit der Besprechung der Wanderbühnen ist schon bemerkt worden, daß damit für die Betheiligten gar Nichts gewonnen war, wenn man nicht auf der einen Seite darauf achtete, daß die Möglichkeit, Verpflichtungen zu erfüllen, den Direktoren offen blieb, und auf der andern das Kontraktswesen einer gründlichen Revision und Regelung unterwerfen wollte. Man that zwar auch in dieser Beziehung Etwas, indem man die Konceſſionen an Bedingungen knüpfte: aber auch das konnte nicht zureichen, wenn man nicht den richtigen Standpunkt für die Ertheilung

dieſer Erlaubniſſe einnahm. Und dieſen Standpunkt hat eben der Staat dem Theater gegenüber noch nicht gefunden, und vermöge ſeiner vorwiegend juriſtiſchen Behandlung der Dinge noch nicht geſucht. Denn das geſammte Theaterweſen ſteht in der Kategorie der öffentlichen Anſtalten für Bequemlichkeit und Vergnügen (vergl. Devrient, Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt Theil 3, Seite 426), wie die königl. preuß. Verordnung vom 27. Oktober 1810 ausdrücklich beſagt. In Folge deſſen fiel das Theater officiell von der Höhe, auf der es allein einen innern ſittlichen Werth hat, und auf die es gerade von Seiten des Staates hätte ſollen gehoben werden, zu einem Inſtitute untergeordneten Ranges herab, und die Betheiligung des Staates beſchränkte ſich nun außer den Punkten, wo die Civilgeſetzgebung Anwendung finden zu können meinte, auf die polizeiliche Ueberwachung. Das iſt gewiß ein ſchlechter Erſatz dafür, daß die Bühne den Kunſtanſtalten von bildendem Einfluſſe auf das Ganze angereiht worden wäre. Freilich wäre der Polizei immer ihr Antheil geblieben, aber derſelbe wäre ſehr untergeordneter Art geweſen und hätte nur ergänzend neben einer andern höhern Leitung geſtanden. Wir können das Polizeiweſen nicht entbehren und müſſen deſſen Nothwendigkeit für unſere Zeit vollſtändig anerkennen: aber gleichwohl bleibt es wahr, daß die Bedeutung, welche die Polizei in neuerer Zeit ge-

wonnen hat, nicht immer ein günstiges Zeugniß für unsere Zustände ablegt. Vielmehr scheint es oft, als ob das Gegentheil der Fall sei, und als ob zugleich die Polizei hier und da eine ergänzende Rolle übernehmen, indem der Staat eine andere Weise der Einwirkung und Beaufsichtigung noch nicht gefunden habe; denn der Charakter aller Polizei ist wesentlich ein negativer, während wir das Verhältniß des Staates zu allen einzelnen Gebieten des Lebens als ein positives denken und zu einem solchen ausgebildet wünschen müssen. —

Wenn es nun demnächst unsere Aufgabe ist, das Verhältniß des Staates zum Theater einer weitern Prüfung zu unterwerfen, so müssen wir erst noch einmal dasselbe uns in bestimmten Umrissen vorführen. In Bezug auf die Existenz der Theater überhaupt beschränkt sich der Staat auf das Recht der Konzessionsertheilung, und nach ertheilter Erlaubniß führt er eine Oberaufsicht. Diese jedoch, welche sich zugleich auf die in ihrer Existenzfrage außerhalb der Kompetenz des Staates liegenden Hoftheater erstreckt, betrifft durchaus mehr die äußere Ordnung und bezweckt nur in den allereklatantesten Fällen einen Eingriff in das Innere des Theaterlebens. So ist denn weit mehr von der Feuergefährlichkeit, von der Heizung, Beleuchtung, von etwaigen unangemessenen Beifalls- oder Mißfallsbezeugungen oder andern Störungen der Ruhe die Rede, als

von einer Beaufsichtigung des geistigen und sittlichen Inhalts der Bühne. Es gehört sehr viel dazu, um ein Stück auf der Bühne von sittlichem Standpunkte verbieten zu lassen, während oft sehr wenig dazu gehörte, um es vom politischen auszuschließen. Gerade dadurch hat der Staat recht deutlich die Unhaltbarkeit und Einseitigkeit seines Verfahrens dargethan: wollte er sich überhaupt nicht um die Eindrücke bekümmern, welche von der Bühne ausgingen, so hätte er auch nicht an liberalen Phrasen Anstoß nehmen dürfen; wollte er aber revolutionäre Tendenzen nicht dulden, — und wer will von ihm verlangen, daß er diese dulde? — so durfte er auch nicht übersehen, daß die Einflüsse, welche von der modernen Lebensanschauung des neuern Dramas, insbesondere des Lustspieles, ausgingen, mindestens gleich nachtheilig waren, ja wenn wir recht genau hinblicken, noch viel schädlicher. Denn die Wirkung der liberalen Phrase war, wie diese selbst, oberflächlich, es fehlte ihr der praktische Grund und Boden, die Principien der Unmoralität aber und Frivolität, welche die socialen Dramen und Komödien durchführten, paßten ins Leben hinein und waren oft dem wirklichen Leben geradezu entnommen. Es blieb bei der Konceſſionsertheilung und äußerlichen Aufsicht im gewöhnlichen polizeilichen Sinne, der gesammten Richtung der Bühne aber und dem Schauspielerstande insbesondere gegenüber geschah so gut wie Nichts. Die Verweisung auf die

geltenden Rechtsverhältniſſe und den in dieſen begründeten Schutz ſollte genügen; es gibt kein ſpeciell auf ſie paſſendes und mit Erfolg anzuwendendes, ihnen Verpflichtungen auferlegendes, dagegen auch Rechte und Schutz gewährendes Geſetz bei all der Menge von Geſetzen und Verordnungen. Daher ſehen wir denn auch im Theaterweſen ein wildes Aufwachſen der ſich dieſem Stande Widmenden, eine völlige Rathloſigkeit beim gänzlichen Mangel geeigneter Bildungsanſtalten, ein Geringachten allgemeiner Bildung in Folge der ungehinderten durch keine Vorſchrift gebundenen Willkür; wir finden eine ſolche furchtbare Kluft zwiſchen den eigentlichen Künſtlern und dem Troß des zum Handwerksdienſt herabgeſunkenen Kunſtproletariates, eine ſolche Ungleichheit innerhalb deſſelben Standes wie nirgends ſonſt, und finden faſt überall Rechtsloſigkeit und in Folge deren Mangel eines ſittlichen Rechtsbewußtſeins. Es bedarf nach dem, was wir theils in dieſem Abſchnitte, theils in früheren geſagt haben, kaum noch eines Wortes darüber, daß wir die Stellung, welche der Staat zum Theater und in Folge deſſen das Theater im Staate einnimmt, nicht für die richtige halten: ja es ſcheint uns zweifellos, daß nur bei der Gleichgiltigkeit der einen und der Stellungsloſigkeit des andern der Verfall, über den nun ſeit länger denn zwanzig Jahren geklagt wird, möglich ward. Aber freilich reicht

hier der Ausdruck der Mißbilligung nicht hin, ſondern es bedarf eines weitern Eingehens.

Zunächſt iſt es das Konceſſionsweſen überhaupt, welches als eine der Haupturſachen des Verfalls unſrer Bühnenzuſtände bezeichnet werden muß, und das iſt ja einer der ſchwachen Fäden, welche den Zuſammenhang mit dem Staate aufrecht erhalten. Wir haben aber die Theaterkonceſſionen überall da, wo der Hof oder eine ſtädtiſche Gemeine nicht unmittelbar die Verwaltung einer Bühne und ihre Unterſtützung durch einen regelmäßigen Zuſchuß in die Hände nimmt. Dieſem Verfahren kann keine andere Anſchauung zu Grunde liegen als die, daß das Theater eine induſtrielle oder merkantiliſche Unternehmung ſei oder eine ſolche ſein könne. Der erſte Gedanke ſchlägt ſich ſelbſt, da doch wohl Niemand von vornherein in dem Theater eine ſolche Fähigkeit oder gar eine Neigung zur kaufmänniſchen Spekulation erkennen und ſuchen wird; daher fragt es ſich nur, ob eine ſolche Konceſſionsertheilung im Sinne eines kaufmänniſchen Geſchäftes ſich mit der Erfüllung der künſtleriſchen Aufgabe vereinigen laſſe. Denn an dem Theater als einer Kunſtanſtalt von nationaler und ſittlicher Bedeutung halten wir unverbrüchlich feſt. Im Allgemeinen wird nun aber dieſe Frage wohl zu verneinen ſein. Denn die Männer, welche ſich um eine Konceſſion zur Leitung eines Theaters bewerben, ſind, wie kunſtſinnig ſie ſonſt

auch sein mögen, durch die Sache selbst darauf angewiesen, den Erwerb zum Hauptgesichtspunkte zu machen. Wer ein städtisches Theater übernimmt, erhält gemeiniglich dasselbe nur auf eine bestimmte Anzahl von Jahren: er hat Kaution zu leisten, die Uebernahme des Inventars oder die Vervollständigung und das Anpassen des eignen Inventars verlangt nicht geringen Aufwand. Da ihm nun die Direktion nur auf eine Reihe von Jahren übergeben und ihm durchaus nicht eine Verlängerung seines Kontraktes juristisch oder moralisch gesichert ist, so muß er nothwendigerweise dahin streben, Ueberschüsse zu gewinnen; denn selbst wenn sich die jährliche Ausgabe und Einnahme deckten, würde er im Verluste sein, da ihm die Kosten der Uebernahme verloren gingen und außerdem sein in dem Unternehmen steckendes Kapital keine Zinsen getragen hätte. Schon dadurch, daß es sich für die Erlangung einer städtischen Theaterkonceſſion nicht bloß um geistige Befähigung und Arbeitskraft, sondern um einen Geldbesitz handelt, ist dargethan, daß hier nicht sowohl eine künstlerische Thätigkeit, sondern ein kaufmännisches Geschäft vorliegt; und die Behörde, sei es nun eine unmittelbar staatliche, oder eine im Staate bestehende kommunliche, indem sie von dem Bewerber von vornherein den Nachweis eines Betriebskapitales verlangt, erklärt dadurch, daß es sich hier um etwas Kaufmänniſches handelt. Denn das ist ja

das charakteriſtiſche Kennzeichen der induſtriellen und merkantilen Thätigkeit, daß ſie nicht bloß Fähigkeit und Arbeit, ſondern auch Kapital einſetzt, und daher auch einen ganz andern Ertrag ihrer Bemühung verlangt. Dieſe konceſſionierten Direktoren müſſen alſo Geſchäftsmänner, Kaufleute ſein, die den Geldgewinn neben der Erfüllung der künſtleriſchen Aufgabe gleichberechtigt, und in Kolliſionsfällen ſogar über dieſelbe ſtellen müſſen. Sie mögen den beſten Willen haben, ein Theater herzuſtellen, welches den Anforderungen der Kunſt im reinſten und höchſten Sinne entſpreche, bleibt die Kaſſe leer, ſo müſſen ſie entweder über dem idealen Streben zu Grunde gehen oder Alles das ergreifen, was die Kaſſe füllen hilft, und wenn es auch auf Koſten jenes künſtleriſchen Geſichtspunktes geſchähe. Wenn die Erfahrung zeigt, daß ſie mit ihrem künſtleriſchen Gewiſſen nicht zu ängſtlich umgehen, ſondern von vornherein den Kaſſenzweck, das finanzielle Gewiſſen, bevorzugen, ſo können wir, falls wir gerecht ſind, ihnen deßhalb nicht gram ſein: ſie ſind das, was ſie ſein ſollen, gute Geſchäftsleute. Ja Angeſichts der zahlreichen Verpflichtungen, welche dieſe Direktoren ihrem Perſonale gegenüber haben, Angeſichts der Abhängigkeit, in dem ſich eine nicht unbedeutende Anzahl von Familien und Einzelnen von ihnen befindet, werden wir ſogar damit zufrieden ſein müſſen, daß ſie den Geſchäftsſtandpunkt recht tüchtig her-

auskehren und vor Allem dafür sorgen, daß Alle, welche ihr Brod essen, am betreffenden Tage voll und pünktlich ihre Gage erhalten. In der That zeigt auch ein Blick auf die gegenwärtigen Theater, daß die Direktoren, welche alljährlich ihrem Unternehmungsgeiste finanziell zum Opfer fallen, nicht wegen der Kollision der geschäftlichen und künstlerischen Aufgabe in diese Lage gerathen, sondern weil sich jene, trotzdem daß diese hintangesetzt ward, nicht erfüllen ließ.

Aber damit — so fragt man wohl — ist doch noch keineswegs nachgewiesen, daß eine solche Kollision nothwendig sei? Läßt sich denn nicht das Theater mit glücklichem finanziellen Erfolge so leiten, daß es dennoch ein Kunstinstitut bleibt? Ist nicht volle Vereinigung des industriellen und des künstlerischen Zweckes wohl möglich? Schließt denn die Kunst die geschäftliche Spekulation absolut aus? Man beruft sich vielleicht auf andere Gebiete, auf welche die Industrie sich geworfen, ohne ihrer höheren und geistigeren Bedeutung Eintrag zu thun, erinnert etwa an Buchhandlungen, oder an Schul- und Erziehungsanstalten, welche beide mit gewissenhafter Erfüllung ihrer Aufgabe glückliche finanzielle Ergebnisse geliefert haben. Darauf ist Manches zu entgegnen: zuerst aber muß hier bemerkt werden, daß es hier nicht bloß auf principielle Möglichkeit oder Unmöglichkeit ankommt, sondern darauf,

ob die vorliegenden Verhältniſſe einer ſolchen Vereinigung der künſtleriſchen Aufgabe und des materiellen Zweckes günſtig ſind. In ihrer Idee widerſtrebt freilich alle Kunſt entſchieden einer Beziehung auf pekuniären Erfolg: ihre ſchöpferiſche Thätigkeit geht aus dem inneren Schaffensdrange hervor und erfüllt ihre Beſtimmung in der Produktion ſelbſt. Aber damit iſt nicht geſagt, daß der Producierende ſo völlig frei über den Forderungen des Lebens ſtehen müſſe, daß er niemals ſeine Leiſtung zu verwerthen brauche. Das wäre ein unbilliges Verlangen: es genügt, wenn die Kunſt das, was nebenbei nützlich und nothwendig iſt, die Rückſicht auf Gewinn und Erwerb, nicht zur Richtſchnur ihrer Beſtrebungen macht, wenn ſie nicht dem Brode nachgeht. Das aber muß mit Entſchiedenheit feſtgehalten werden, daß die ſekundäre Stellung der materiellen Rückſicht nicht zu einer dominierenden ſich umwandeln darf: dann wird die Kunſt zur Induſtrie, und das ſoll nimmermehr geſchehen. In dieſem Sinne iſt eine Vereinigung des induſtriellen und des künſtleriſchen Geſichtspunktes allerdings unmöglich, und ſoll, um die Anwendung auf das einzelne Gebiet zu machen, das Theater die Rückſicht auf die Kaſſeneinnahme zur dominierenden erheben, ſo kann es nur dann ein Kunſtinſtitut ſein, wenn der Geſchmack des Publikums ein künſtleriſch und poetiſch gebildeter iſt. Da aber dieſe Bedingung eine unerfüllbare iſt, ſo wird immer-

dar eine Kombination jener beiden Intereſſen bedenkliche Wirkungen auf das Theater ausüben; am wenigſten aber kann in unſerer Zeit von einem ſolchen friedfertigen Nebeneinandergehen derſelben die Rede ſein, nachdem einmal unſere Theaterzuſtände überhaupt eine ſo wenig mit den höchſten Zwecken der Kunſt übereinſtimmende Geſtalt angenommen haben. Wir geſtehen alſo dem Theater, wie jedem Kunſtgebiete das Recht und die Pflicht zu, auf ſeine äußerliche Erhaltung, auf den Erwerb der ihm nöthigen Mittel Bedacht zu nehmen, aber wir müſſen die Beſchränkung hinzufügen: ſoweit ſich dieß mit der künſtleriſchen Aufgabe verträgt. Vergleichungen, wie die oben verſuchten, ſind ſehr mißlicher Natur: denn inſoweit es ſich hier um verwandte Zuſtände und Beſtrebungen handelt, wird eben auch nachweisbar ſein, daß der gleiche beſchränkende Geſichtspunkt feſtzuhalten iſt. Sowohl im Buchhandel als auf dem Gebiete des Unterrichts und der Erziehung hat der jetzt vorherrſchende induſtrielle Standpunkt nicht geringe Verwüſtung angerichtet, und namentlich ließe ſich bei dem letztern wohl die Frage aufwerfen, ob hier die Spekulation überhaupt zuläſſig ſei. Aber außerdem ſind dieſe Gebiete in anderer Beziehung weſentlich verſchieden, insbeſondere dadurch, daß es ſich dort um unabweisbare Bedürfniſſe handelt, während das Theater nicht als abſolut nothwendig bezeichnet werden kann. Nothwendig iſt es nur

in dem Sinne, in dem die Kunſt überhaupt einen Beſtandtheil des vollſtändig entwickelten Lebens bildet, nicht als eine äußerliche für das Leben erforderliche und zu erfüllende Bedingung; es gehört nur zum Schmucke, nicht zum Hausrathe unſeres Lebens. Darin liegt zugleich eine Erſchwerung der äußern Stellung; denn da, wo ein nicht zu umgehendes Bedürfniß vorliegt, erhält ſich die Sache von ſelbſt, und nur die Konkurrenz tritt dem äußern Beſtehen des dieſem Bedürfniſſe Erfüllenden entgegen. Hier hat Jeder freie Hand, denn ohne Theater können wir recht gut leben, und in der That ſind die Bewohner der kleinen Städte und Dörfer meiſtens, die der großen Städte bisweilen längere Zeit ohne Theater. Indeß liegt in dieſem erſchwerenden Momente zugleich der Weg vorgezeichnet, die Bühne aus der haltloſen Stellung eines ganz und gar entbehrlichen Inſtitutes, einer Luxusanſtalt, zu einer erſprießlichen und nothwendigen zu machen. Denn wenn die Kunſt kein äußerliches Bedürfniß iſt und auf daſſelbe ihrer Natur nach nicht hinarbeiten ſoll, ſo muß ſie bemüht ſein, ſich zum inneren Bedürfniß zu erheben. Das Theater muß ſeine ideale, künſtleriſche Bedeutung im Auge behalten und die Ausbildung dieſer Seite als erſtes und letztes Ziel ſetzen; dann wird es zu einem innern, geiſtig-ſittlichen Bedürfniß. Dieſe Tendenz, die allein richtige, ſchließt aber die kaufmänniſche Spekulation

völlig aus, welche überhaupt niemals ſich nach innen, ſondern nur nach außen wendet. Wir ſehen alſo, ein Zuſammengehen des künſtleriſchen und des Kaſſenzweckes iſt nur da möglich, wo dieſelben zuſammentreffen, in der idealen Höhe, wie ſie ſich in der Wirklichkeit nicht findet: in der Praxis muß immer der eine über den andern die Oberhand gewinnen, und nur das Vorwiegen des künſtleriſchen Zweckes ſichert dem Theater eine ſeiner Aufgabe entſprechenden Stellung.

Was könnte daraus Anderes folgen, als daß die Theater im Stande ſein müſſen, dieſem künſtleriſchen Zwecke zu folgen, ohne ihre Exiſtenz zu gefährden: ſie müſſen in der Lage ſein, durch ihre künſtleriſchen Beſtrebungen zugleich äußerlich die für ihr Beſtehen nöthigen Mittel zu erwerben: ſie müſſen ruhig und unbeirrt den ihnen vorgezeichneten Weg verfolgen können, ohne von jeder Schwankung der Tagesmeinung abhängig und jedem Impulſe, der von dieſer ausgeht, preisgegeben zu ſein. Hieraus leiten ſich eine Reihe von allgemein giltigen Geſetzen für alle Theater ab. Sie dürfen zuerſt ihren Ausgabeetat nicht auf eine ſolche Höhe heraufſchrauben, daß derſelbe nur durch fortlaufend hohe Einnahmen gedeckt wird, wenn ihnen anderweitige Zuſchüſſe nicht zufließen. Die Summe der Ausgaben darf alſo nur einer mäßigen Durchſchnittsſumme der Einnahme entſprechen, wenn nicht

auf der einen Seite jedes äußere Ereigniß ihrer Existenz Gefahr bringen soll und andrerseits ein ängstliches Jagen nach Tageseinnahmen entstehen soll. Ferner muß die Stellung der Bühne nicht eine äußerlich gehinderte sein, d. h. es dürfen ihr mindestens nicht noch Lasten auferlegt werden, wenn man ihr auch zumuthen will, sich ohne Unterstützungen zu erhalten; werden Pachtzahlungen und Abgaben verlangt, so ist der industrielle Charakter schon von vornherein nicht bloß durch die Koncession selbst ausgesprochen, sondern unmittelbar in den Vordergrund gestellt.

Ebenso ergibt sich, daß das Theater die Möglichkeit haben muß, seine äußerliche Stellung allmählich zu gewinnen, und konsequent seine Aufgabe zu erfüllen; dazu gehört einmal, daß die finanziellen Verhältnisse eine Ausgleichung innerhalb eines größern Zeitraums zulassen, daß ungünstige Jahre von günstigeren aufgewogen werden können. Dann aber gehört noch und zwar in erster Linie dazu, daß der leitenden Persönlichkeit das volle Verständniß der Aufgabe innewohne und die ernstliche Absicht diese zu erfüllen.

Allen diesen einleuchtenden Anforderungen widerspricht das ganze Konzessionswesen. Die städtischen Theater — denn wir haben es zunächst mit diesen zu thun — sind in der Regel von vornherein auf den materiellen Gesichtspunkt des Erwerbes angewiesen. Nicht nur, daß sie selten

Unterſtützungen empfangen, und daß die Bedingung des Nachweiſes von Betriebsmitteln das induſtrielle Element hervorhebt, ſehr viele Bühnen ſollen nicht unbeträchtliche Abgaben zahlen, ja man hat wohl geradezu dem Theater zugemuthet, es ſolle der Stadt etwas einbringen. Das Verkehrte dieſer Anſchauung iſt freilich denen, welche jede Beſtrebung als eine Procente abwerfende oder abwerfen ſollende betrachten und zu einer ſolchen ſtempeln wollen, nicht zu demonſtrieren: aber die Erfahrung liefert jetzt die giltigſten Beweiſe. Selbſt in großen Städten, welche ihren Bühnen höchſt bedeutende Einnahmen verſprechen, in Städten voll von Reichthum und Lebensluſt, ſind die Stadttheater, welche nicht unterſtützt, ſondern noch belaſtet waren, zu Grunde gegangen, ja ſelbſt unterſtützte Bühnen ſind aufgelöſt, und dieſer Einſtürze wird es noch mehrere geben, wenn man nicht auf andere Maßregeln in der Adminiſtration denkt. Dieſe Falliſſements ſind aber keineswegs erfolgt, weil man hartnäckig gegen den Strom des Tagesgeſchmackes ſchwamm, ſondern trotzdem, daß man ſich ihm völlig und beſinnungslos hingab. Es muß alſo doch ſchwer ſein, das Theater zu einer rentierenden Anſtalt zu machen. Das iſt es auch und um ſo mehr, als man neben der Forderung, daß der Konceſſionierte mit Nichts zufrieden und wohl gar noch mit Pachtzahlen pünktlich ſei, noch die übertriebenſten Forderungen an die Leiſtungen der

Bühne ſtellt. Man nöthigt zu einem großen Aufwande für Opernperſonal, für Inſcenierung koſtſpieliger Stücke, wohl gar für Ballet, man verlangt berühmte Gäſte zu ſehen, kurz und gut man will ſelbſt in Mittelſtädten Alles das haben, was die großen Hofbühnen bei bedeutenden Zuſchüſſen und Einnahmen oft kaum bringen. Jetzt kann eine kleine Stadt ohne den Prophet, den Nordſtern, die Hugenotten, ohne Dekorationspoſſen und ohne Ballet kaum beſtehen, und der Theaterdirektor wird häufig angetrieben, dergleichen Dinge zu unternehmen. Jedes Provinzialſtadtkind will das ſtolze Bewußtſein in ſich tragen, die Wunderwerke der Reſidenzen, wenn auch in verkleinertem Maßſtabe auch in den Provinzialmuſentempel einkehren zu ſehen, aber den Schaden der Direktion will Niemand tragen helfen. Ein Schaden iſt es aber allemal, wenn die Ertragskraft überſchätzt wird, und überſchätzt wird ſie in ſolchen Fällen zumeiſt: das momentane Reſultat beweiſt dabei gar Nichts. Die auf ſolche einzelne Zugvorſtellungen folgenden leeren Häuſer, die Abneigung gegen das bisher und ſonſt Gegebene, die geſteigerte Schwierigkeit, einen neuen Magnet zu finden muß in Anſchlag gebracht werden, und endlich iſt es ja nicht einmal im wahren Intereſſe der Stadt, daß das Theater mehr Geld konſumiere, als ihm nach den Verhältniſſen zukommt. Der leidige Troſt, daß das Geld doch in der Stadt bleibe

und in Umlauf komme, ist ein sehr böser Irrthum: die, welche mehr Geld ausgeben, bekommen es nimmermehr dadurch zurück: ein momentan unnatürlich gesteigerter Verkehr und Geldumlauf hat in seinem Gefolge eine Abspannung und Erschlaffung, die viel mehr schadet als jener augenblickliche Aufschwung nützt. Wie schon gesagt, in dem Konzessionswesen liegt Nichts, was die Feststellung eines angemessenen, nicht zu viel und nicht zu wenig enthaltenden Etats anbahnte, und ein solcher scheint dringend nothwendig, wenn wir dauerhafte Bühnenzustände gewinnen wollen. Was ferner der gedeihlichen Entwicklung im Wege steht, ist die temporäre Stellung der Unternehmer, die in der Regel nur auf eine kürzere Zeit konzessioniert sind. Wenn sie sich auch von dem Grundsatze leiten lassen wollten, daß das Publikum vom Theater heranzubilden sei und daß man deshalb sich nicht nach der Tagesstimmung und momentanen Laune desselben richten dürfe, so würden sie kaum im Stande sein, bei diesem unzweifelhaft richtigen Principe zu verharren. Denn um das Publikum an eine höhere Auffassung des Theaters zu gewöhnen, um ihm einen guten Geschmack anzubilden, dazu bedarf es nicht bloß einer treuen Ausdauer in der Pflege eines guten inhaltreichen Repertoirs, einer anhaltenden Sorgfalt im Einstudieren der Stücke, überhaupt eines geistigen und künstlerischen Bemühens, sondern es bedarf auch einer finanziellen Aus-

dauer. Solche Gewöhnung zum Beſſeren iſt nicht in wenigen Wochen erreicht, namentlich jetzt nicht, wo durch das unkünſtleriſche Treiben vieler Direktionen, ſelbſt ſehr großer und mittelreicher Bühnen und durch das Unkraut der Tivolitheater der Theatergeſchmack des großen Publikums an vielen Orten völlig verwildert iſt. Eine in ſolchen Städten neu eintretende Direktion hat die ſchwerſten Kämpfe zu gewärtigen, denen ſie nur gewachſen iſt, wenn ihr bedeutende Mittel zur Seite ſtehen und die Ausſicht auf eine längere Verwaltung. Müſſen wenige Jahre ſchon entſcheiden, ſo iſt den jetzigen Zuſtänden gegenüber das Wagniß zu groß, von dem gewöhnlichen Principe, durch alle möglichen Mittel das Publikum anzuziehen, zu einer künſtleriſchen Behandlung der Aufgabe zurückzukehren. Es iſt nur zu wahrſcheinlich, daß die pekuniäre Kraft für den zu leiſtenden Widerſtand nicht ausreicht, und da die Konceſſion nur auf drei, vier, fünf Jahre lautet, außerdem auch die politiſchen und finanziellen Verhältniſſe unſerer Zeit wie ein Damoklesſchwert alle Unternehmungen bedrohen, ſo ſieht der Verſuch, beſſere Theaterzuſtände durch eine allmähliche Umſtimmung des Publikums anzubahnen, ſo gewiß ein ſolcher Verſuch von Mitteln, Ausdauer und Einſicht unterſtützt erfolgreich ſein wird, in der That jetzt wie ein thörichtes Wagſtück aus. Endlich aber iſt der Geſichtspunkt, von dem man bei der Wahl der Direktoren aus-

geht, ein durchaus nicht genügender. Denn wer sind diese städtischen Direktoren? In der Regel Schauspieler, die keinen allzuhohen Grad von Künstlerschaft erreichten, und durch irgend welche Gunst des Zufalls in den Besitz eines kleinen Kapitals kamen, das ihnen zu einer Principalschaft hilft. Ob aber der Besitz einer Summe Geldes und ein Quantum sogenannter Bühnenerfahrung schon zu der Leitung einer Kunstanstalt befähigt, das ist denn doch eine andere Frage. Dazu sollte vor Allem eine umfassende und tiefe Bildung, eine künstlerische Gesinnung, ein sittlich fester Charakter gehören. Denn ohne diesen geistigen und sittlichen Besitz reicht weder Geld noch jene oft noch dazu an Bühnen zweiten und dritten Ranges gesammelte Erfahrung aus. Diese bringen es nicht weiter als zu einer materiellen und handwerksmäßigen Auffassung der Sache, und der glücklichste Fall ist dann noch der, daß der kaufmännische Betrieb mit Ordnung und Redlichkeit geleitet wird. Aber wie wir schon sagten, von den die Konzession Ertheilenden wird diese äußerliche Bedingung der Geschäftstüchtigkeit so sehr in den Vordergrund gedrängt, daß selbst die genaue Kenntniß des Theaterwesens, der Verkehr mit der praktischen Bühne oft als Nebenforderung erscheint. Denn manche Direktoren sind nicht einmal dem Schauspielerstande angehörig gewesen, sondern von irgend einem andern Berufe, in dem es ihnen nicht wohl ward, abge-

ſprungen. Was aber die Direktoren betrifft, welche ſich das Theater ſelbſt erzieht, ſo mag es darunter gebildete, kunſtverſtändige Männer geben; geleugnet kann jedoch nicht werden, daß häufig derjenige Grad von Bildung mangelt, welcher für eine ſolche durch den Einfluß, den ſie ausüben kann, hervorragende Stellung unerläßlich iſt.

Vermögen wir aber uns nicht mit dem Konceſſionsweſen der Stadttheater einverſtanden zu erklären, in welchem doch noch eine Spur von adminiſtrativem Principe und daher von Geſchäftsordnung ſichtbar iſt, wie können wir die Konceſſionsertheilungen an die reiſenden Theaterleiter billigen? Dieſen Bühnen gegenüber iſt die Stellung des Staates eine völlig unbegreifliche. Denn bei den Hoftheatern ſehen wir doch, daß ſich die Hofhaltung ihrer annahm und wir haben doch voraus wollen ſetzen, daß der Hof ſich nicht mit der ſpeciellen Pflege eines Inſtitutes abgeben wird, welches mit den Principien der Staatsverwaltung in Widerſpruch ſteht. Die Stadttheater fielen der Kommunalverwaltung anheim, ſo daß die Augen des Staates nicht unmittelbar auf dieſelben gelenkt wurden. Die reiſenden Geſellſchaften aber erwarben ihre Berechtigung unmittelbar von der Staatsbehörde, ihre Direktoren ſind ſtaatlich konceſſionierte. Wir haben uns über das Weſen oder lieber Unweſen dieſer Anſtalten ſo umfänglich wie rückhaltlos ausgeſprochen, daß es hier weiterer Erörterungen

nicht mehr bedarf Von welchen Gesichtspunkten geht hier der Staat aus, wenn er solche Gesellschaften in sich ungehindert duldet, ja ihr Bestehen durch den Akt der Konzessionsertheilung sanktioniert? Gewiß ist es keine richtige Auffassung des Wesens und der Aufgabe des Theaters, die ihn leitet; denn er müßte ja blind sein, um zu verkennen, daß hier die Kunst Nichts sucht und Nichts findet, außer im letzten Falle ein ungebildetes oder ein zu Grunde gehendes Talent. Also betrachtet er diese Theater als industrielle Unternehmungen, welche der Erholung des Publikums gewidmet, als veredelte Wirthshäuser, wie das ganz besonders die Tivolibühnen sind, welche häufig mit den reisenden Gesellschaften im Zusammenhange stehen? In diesem Falle kann ihm doch nicht verborgen bleiben, wie diese Unternehmungen nicht aufhören mit den größten Hindernissen zu kämpfen, wie die materielle Noth bei ihnen zu Hause ist? Worauf hin wird denn hier die Konzession ertheilt? Auf einen Nachweis von nöthigen Geldmitteln? Die Summe, welche hier vielleicht nachgewiesen werden muß, wird schwerlich eine sehr große sein, und es ist von vornherein schwer genug zu ermitteln, ob dieses Kapital wirklich Besitzthum des Direktionskandidaten ist. In der Regel bildet ein kleines Inventar, von irgend einem verunglückten Vorgänger erworben, den Hauptstock der Betriebsmittel, dazu vielleicht noch ein paar hundert Thaler. Dazu

kommt der Nachweis, daß der Betreffende so und so lange selbst auf den Brettern war, und endlich wird in Betracht gezogen, ob der seinem Thespiskarren anzuweisende Bezirk auch im Stande ist, das Unternehmen zu erhalten. Weitere Erwägungen finden unseres Wissens nicht statt, und die angeführten Momente sind durchaus unzureichend. Denn selbst angenommen, daß der zu Konzessionierende ein kleines zugehöriges Kapital aufweist, so will das gar nicht viel sagen: die kleinste Theatergesellschaft verursacht so beträchtlichen Aufwand, daß ein paar hundert Thaler leicht verausgabt sind. Vielleicht sieht schon die zweite Stadt den jungen Direktor mit leeren Taschen, aber die Konzession bleibt stehen, wenn nicht so ganz außerordentliche Dinge geschehen, daß eine Entziehung derselben erfolgt. Wenn aber schon die größern Theater öfters unter ihren Mitgliedern einen so bedauerlichen Mangel an höherer Bildung zeigen, daß es zweifelhaft wird, ob sich leicht in diesen Kreisen intelligente und kunstsinnige Persönlichkeiten finden, geeignet, die Direktion größerer Bühnen zu übernehmen, wenn im Ganzen diese Befähigung in Bezug auf den geistigen Theil des Besitzes als eine nur selten vorkommende bezeichnet werden muß: was haben wir dann von der Bildung dieser Direktoren der wandernden Gattung, zu erwarten, welche in der Regel aus diesen ambulanten Theatern hervorgehen? Gewiß nur sehr wenig, und es

ist zu fürchten, daß die Wirklichkeit doch noch hinter der Erwartung zurückbleibt. Man lese nur die Ankündigungen, mit welchen diese Herren zuweilen ihre Zettel schmücken, man überzeuge sich von der überaus geschmacklosen, ja unsinnigen Art, wie sie größere Stücke in einzelne Theile zerlegen, man sehe das ganze Treiben auf der Bühne und außer derselben an, und man wird von einem jeden Gedanken an eine leidliche geistige Bildung und an eine sittliche Lebensanschauung gründlich geheilt sein. Wenn die Konzession auf Grund einer längern Bühnenpraxis ertheilt wird, so müßte diese wenigstens auf einem Theater erworben sein, wo noch ein wirkliches Kunstleben vorhanden ist. Dann möchte man allenfalls noch hoffen können, ein solcher neuer Direktor werde seine Bühne einigermaßen jenem Vorbilde nachzukonstruieren, und wenn auch in verkleinertem Maßstabe, doch immer noch eine Kunstanstalt hervorzubringen suchen. Allein Schauspieler, welche es zu einem Engagement bei Hoftheatern oder besseren städtischen Bühnen gebracht haben, werden selten nach einem solchen wandernden Throne die Hand ausstrecken: sie kennen die Noth der „Schmieren" zu genau, um einem ehrgeizigen Gelüste diese Opfer zu bringen, und überdies sind ja stets so und so viel städtische Direktionen vakant, so daß der Herrschlust und dem Unternehmungstriebe Gelegenheit sich zu versuchen

nicht mangelt. Der Gesichtskreis aber, in dem die gewöhnlichen Kandidaten der Ambulancen leben, ist ein so wenig künstlerischer, daß eine ganz und gar wunderbare Inspiration stattfinden müßte, wenn ein Pflegling dieser Bühnen, nachdem er selbst zur Herrschaft gelangt, einen andern Weg einschlagen sollte, als seine Vorgänger, unter denen er früher diente. Wenige vereinzelte Ausnahmen — vielleicht — abgerechnet ist hier nur insoweit ein Unterschied zu machen, als der Eine rechtlicher denkt und handelt als der Andere, der Eine mehr auf eine sittliche Lebensordnung in seiner Gesellschaft hält, als der Andere, der vielleicht sogar nicht verschmäht, unsittliche Verhältnisse geradezu als Zugmittel für seine Bühne passiv, mit zugedrücktem Auge zu begünstigen. Wir wollen uns hier nicht auf naturgetreue Schilderungen einlassen, aber wer auf Reisen oder sonst von dem Treiben dieser Theater Notiz nahm, dem stehen eine Reihe von Thatsachen zur Seite, die besser in die Akten der Sittenpolizei oder in eine Schrift über Prostitution ꝛc. gehörten, als hieher. Wie gesagt, Mangel an Beweisen ist es nicht, die dergleichen Notizen versagen heißt, wohl aber die Scheu vor solchen Mittheilungen, die von dem Gefühle begleitet sind, daß es hier sich nicht bloß um die Schuld der betreffenden Personen, sondern weit mehr um die Schuld der Verwahrlosung handelt, welcher diese Institute preisgegeben sind.

Der dritte Gesichtspunkt, welcher bei einer solchen Konzessionsertheilung mitwirkt, liegt in dem Ermessen, ob das Gebiet, für welches die Berechtigung zu theatralischen Aufführungen gegeben werden soll, hinreichende Ertragsfähigkeit zu besitzen scheint. Daß dieser Punkt in Frage kommen muß, leuchtet so augenfällig ein, daß wir gern annehmen wollen, er werde einer sorgfältigen Prüfung unterworfen. Ginge irgendwo die Leichtfertigkeit im Konzessionieren so weit, daß man diese Frage nicht mit der eingehendsten Sorgfalt erörterte, so wäre dies mehr als unverantwortlich: denn dann privilegirte man ein Hazardspiel, bei dem nicht etwa der Erwerb eines Tagewerks, sondern die ganze materielle und moralische Existenz einer Anzahl von Menschen eingesetzt wird, man berechtigte geradezu das Elend und den sittlichen Verfall. Wenn es nun nicht bloß den Anschein hat, als ob hier oft das prüfende Verfahren ein ungenügendes sei, sondern sich sogar mit Gewißheit behaupten läßt, daß die mangelhafte Erörterung der hier maßgebenden Verhältnisse zum Theile die gesunkenen Bühnenzustände mit verschuldet hat, so mag hier weniger an eine absichtliche Vernachlässigung, als an die Schwierigkeit solcher Prüfung gedacht werden. In der That ist es sehr schwer, mit leidlicher Sicherheit zu bestimmen, ob eine Theatergesellschaft von einem ihr anzuweisenden Bezirke erhalten werden könne: ja man kann

vielleicht ſagen, bis zur völligen Beſtimmtheit iſt dies gar nicht zu ermitteln. Daraus ergäbe ſich von vornherein die Nothwendigkeit, überhaupt äußerſt ſparſam und vorſichtig mit ſolchen Konceſſionen umzugehen, und dann im einzelnen Falle wenigſtens ſo viel als möglich für die Feſtſtellung einer ſolchen Vorausbeſtimmung zu thun. Denn obwohl hier Verhältniſſe mit ins Spiel kommen, welche ſich vorher durchaus nicht beſtimmen laſſen, ſo geben doch andere wiederum leidlich ſichere Anhaltspunkte, namentlich für die pekuniären Zuſtände des betreffenden Theaters. Von der ſtatiſtiſchen Wiſſenſchaft, welche jetzt ſo fröhlich gedeiht, haben wir auch für derartige Erwägungen die erſprießlichſten Hilfsmittel zu erwarten: denn die Statiſtik iſt zwar eine Wiſſenſchaft der Zahlen, aber dieſe Zahlen können durch das geiſtige Auge lebendig gemacht werden und eröffnen dann überraſchende Einblicke. Darum dürfte die Statiſtik bei einer Organiſation unſeres deutſchen Theaterweſens, die hoffentlich nicht ausbleibt, eine nicht unbedeutende Rolle ſpielen. Vor einem Grunde aber, der bei ſolchen, welche eine genauere Kenntniß des Bühnenweſens nicht beſitzen, leicht den Ausſchlag geben könnte, möchten wir auf das Entſchiedenſte warnen: nemlich vor dem Schluſſe aus bisher gemachten Erfahrungen. Man iſt nur gar zu geneigt, wenn es einmal mit einer Direktion ſo leidlich ging, anzunehmen, deshalb müſſe es der nächſten eben ſo

gut gehen können. Es ließe ſich z. B. denken, daß in der Nähe einer großen Stadt eine reiſende oder eine eilig zuſammengetrommelte Geſellſchaft mit einer Sommerbühne ein oder zwei Jahre recht gute Geſchäfte gemacht habe. Wollte man nun daraus folgern, wenn in den nächſten vier oder fünf Jahren ſich andere Reſultate herausſtellten, dies ſei Schuld der Direktoren geweſen, und es komme nur auf die tüchtige Leitung an, um dem Unternehmen den alten Erfolg zu gewinnen, ſo wäre das ein ſehr großer Irrthum. Es iſt viel wahrſcheinlicher, daß damals, als die Sache gut ging, ihr allerlei Nebenumſtände zu Hilfe kamen, wie etwa die Neuheit der Sache oder dergleichen, welche ſpäter nicht wieder herbeizubringen waren. Deshalb möchte man ſich nicht bloß auf die Fälle ſtützen, wo eine Bühne ſich hält, ſondern auch die andern berückſichtigen, wo dies nicht der Fall war, und da, wo öfteres Mißlingen vorliegt, lieber kurzweg verſagen, als neue dem Mißlingen verfallende Verſuche geſtatten. Das gilt nicht bloß von den reiſenden Geſellſchaften, deren es jedenfalls zu viele gibt, wenn ſie überhaupt beſtehen ſollen, ſondern auch von den Stadttheatern. Viele haben überhaupt gar nicht die Fähigkeit zu exiſtieren, und am wenigſten unter den ihnen aufgeladenen Laſten zu exiſtieren: wäre man bei der Gründung derſelben weniger egoiſtiſch und eitel zu Werke gegangen, mancher Bankerott, manche

Kalamität für viele, viele Menſchen wäre wohl zu vermeiden geweſen. So führt unſre Betrachtung zu dem Ergebniſſe, daß das Konceſſionsweſen, von Haus aus des Theaters als eines Kunſtinſtitutes nicht recht würdig und daſſelbe bedrohend, in der Art und Weiſe, wie es ausgeübt wird, durchaus auf keinem ausreichenden Grunde ruht, vielmehr von ſehr ungenügenden Geſichtspunkten ausgeht und darum das Theater in keiner Weiſe gefördert hat. Dieſer Behauptung entſprechen die vorliegenden Thatſachen. Bei den Hoftheatern, als den wenigſtens äußerlichen Glanzpunkten des Bühnenweſens, kommt die Konceſſion nicht in Frage: die ſtädtiſchen Theater aber, welche als Privatunternehmungen beſtehen, befinden ſich großen Theils in beklagenswerther Lage. Nicht nur, was bisher ſchon Schaden genug für die ruhige Entwicklung und Konſolidierung der Verhältniſſe brachte, daß die Direktionen allzu häufig wechſelten, es ſind dieſe Wechſel nur zu oft von ſehr ſchlimmen finanziellen Verwirrungen begleitet geweſen. In neueſter Zeit aber bieten Städte wie Hamburg, Frankfurt — hier trotz bedeutender Unterſtützungen — und Cöln das Schauſpiel dar, daß ſich die Theater geradezu aufgelöſt haben: Breslau iſt, wie die jüngſten Zeitungen berichteten, nicht abgeneigt, das Theater für Reiterkünſte zu benutzen, und nach Allem, was man hört und ſieht, hat Leipzig nicht Urſache, ſich ſeines

Theaters als eines Kunſtinſtitutes, das ſeinen frühern Reminiscenzen entſpricht, zu freuen. Wenn ſchon die Oberfläche dergleichen Einſichten gewährt, was möchten wir finden, wenn wir genauere Muſterung hielten? Von den reiſenden Geſellſchaften endlich iſt es wohl nur zu gewiß, daß ſie, die ganz beſonders auf dem Konceſſionsweſen ruhen, nicht zur Empfehlung deſſelben irgend Etwas beitragen, viel eher könnte man geneigt ſein, ſchon um ihretwillen das ganze adminiſtrative Princip zu verurtheilen.

Demnächſt zeigt ſich die Theilnahme des Staates an dem Theaterweſen in der Ausübung ſeines Beaufſichtigungsrechtes. Daß er ein ſolches Recht beſitzt, das wird Niemand beſtreiten wollen, vielmehr werden Alle der Meinung ſein, daß dieſes Recht zugleich eine dringende Pflicht ſei. Es iſt die ſchon mehrfach erwähnte Oeffentlichkeit des Inſtitutes, welche dieſe Pflicht auferlegt; es iſt die Stärke der von der Bühne ausgehenden Wirkungen, welche ſie zu einer dringlichen macht. Wir haben oben ſchon angedeutet, daß eine ſolche Beaufſichtigung von Seiten des Staates durch das Organ der Behörde ſtattfindet, und haben dabei ſchon ſchon geſagt, daß dieſe Aufſicht leider nur eine äußerliche genannt werden müſſe. Dieſes Aufſichtsorgan iſt die Polizei, die überhaupt dasjenige Staatsinſtitut iſt, welches mit den Theatern in fortwährender Beziehung ſteht; die preußiſche Verordnung vom 27. Okt. 1850 (Devrient,

Geſchichte des deutſchen Schauſpiels III., 426) überweiſt deshalb auch ausdrücklich die Theater mit Ausnahme der vom Hofe reſſortierenden Hoftheater an die Polizeibehörde. Daß irgendwo das Verhältniß ein anderes ſei, iſt uns nicht bekannt geworden und ſcheint ſchon der ganzen Lage der Dinge nach ſehr zweifelhaft, ja ſogar unwahrſcheinlich. Nun ſoll der Polizei keineswegs ihre Bedeutung und ihr Verdienſt abgeſprochen werden, denn wir wollen willig anerkennen, daß wir in unſeren complicierten modernen Zuſtänden der Polizei bedürfen und daß wir ihr Manches zu verdanken haben, aber wir können weder im Allgemeinen noch für den beſonderen Fall in dieſer Anerkennung zu weit gehen. Denn daß die Vervollkommnung des Polizeiweſens nicht auf eine erfreuliche Lage unſrer ſocialen und ſittlichen Zuſtände hindeutet, iſt offenkundig, und eben ſo kennzeichnet ſich die Wirkſamkeit der Polizei als eine vorzugsweiſe negative, reſtringierende, nicht als eine unmittelbar poſitiv fördernde. Auch möchte es als ein innerer Mangel unſres Staatsorganismus erſcheinen, daß er da, wo er eine poſitive Beziehung zu einzelnen Gebieten, namentlich zu dem ſocialen, zu finden weiß, die Polizei als Auskunfts- und Erſatzmittel gebraucht: es kann manche Einrichtung deshalb nur als eine proviſoriſche betrachtet werden, welche nur ſo lange ausreicht, bis eine auf eine innigere und innerlichere Beziehung gegründete gefunden

wird. Insbesondere ist es nun augenfällig, daß dem Theater gegenüber der polizeiliche Standpunkt nur an die Oberfläche heranreicht, so daß also selbst die negative Wirksamkeit eine äußerst beschränkte ist. Den innern Gebrechen des Bühnenwesens bleibt das Auge der Polizei fremd, und dieser zu begegnen ist ihr Arm zu schwach, ja gar nicht fähig Hülfe zu leisten. Die äußerlichsten Momente sind es, auf welche sich die Aufmerksamkeit richtet; es ist die Sorge für äußerliche Ordnung, die Abwehr von Störungen, das Verhüten von äußerer Gefahr, also Rücksichten durchaus allgemeiner Art, keineswegs solche, welche aus der besonderen individuellen Natur des Theaters hervorgehen. Die Polizei sieht nicht darauf, daß die Bühne ihrem künstlerischen Berufe treu bleibt, daß sie ein Tempel der Kunst sei, daß sie von idealem Sinne getragen, idealen Sinn unter den Zuschauern verbreite, ja nicht einmal darauf, daß die finanzielle Leitung des Theaters eine solide, daß die Führung der Mitglieder eine sittliche sei, — sondern ihr ganzes Verhältniß zu den Leistungen besteht darin, daß sie allenfalls einmal ein Stück verbietet. Und auch hier, auf diesem noch sehr anzuzweifelnden Gebiete ihres Wirkens zieht sie sich eine seltsame Schranke, indem sie viel eher ein Stück seiner politischen Tendenz wegen, als wegen seines unsittlichen Inhaltes willen, verbietet. Man hat lange Zeit hindurch z. B. Schillers Wilhelm Tell

nicht geben ſollen, wenn auch nicht gerade ein ausdrück-
liches Theaterverbot erfolgt iſt; der Stummen von
Portici iſt es nicht anders gegangen: den Greuelſtücken,
welche aus Verführungen und Mordthaten aufgebaut ſind
dem modernen frivolen Luſtſpiel, welches alle ſittlichen
Grundſätze mit Füßen tritt, iſt Nichts in den Weg gelegt
worden. Wenn nun aber die Polizeibehörde in großen
Städten, wo ihr von anderen Seiten noch Anregung und
Unterſtützung ward, noch eine Art von Aufſicht ausüben
konnte, obgleich nie und nirgends eine auf das Fördern
der Bühne als Kunſtanſtalt im Ganzen und Einzelnen
hinzielende Thätigkeit entfaltet werden konnte, ſo iſt den
kleineren Theatern und namentlich den Wandertheatern
gegenüber von einer dauernden und erſprießlichen Beauf-
ſichtigung gar keine Rede. Und geſetzt, wir wollten die
Polizei für den geeigneten Faktor im Staate halten, die
Theater zn überwachen, ſo wäre doch hier wahrlich genug
zu thun. Denn wie viele dieſer kleinern, insbeſondere der
ambulanten Bühnen ſind als induſtrielle Unternehmungen
betrachtet nichts als Schwindel und übertünchter Bankerott,
in ihrer künſtleriſchen Bedeutung weit unter Null, in
ihrer äußern Exiſtenz wandernde Armenhäuſer, in ihrem
moraliſchem Werthe demoraliſierende Anſtalten. Wie geſagt,
ſoll die Polizei die Aufſicht führen, ſoll es mit der Ne-
gation gethan ſein, an Gelegenheit einzuſchreiten, zu unter-

ſuchen, zu ordnen, zu verbieten fehlte es da wahrlich nicht! Aber wie ſelten geſchieht Etwas, und was geſchieht! Wenn ein Zuſchauer in einem Sommertheater mit obligater Reſtauration, oder beſſer geſagt, in einer Kneipe mit obligater dramatiſcher Unterhaltung in Folge der mächtigeren Wirkung des Bierkruges die Ruhe ſtört, ſo wird er — und das iſt recht und billig — hinausgewieſen oder wohl gar arretiert; und doch möchte man bei manchen modernen Poſſen, wenn ſie in der derben Sprache dieſer Theater über die Bretter gehen, wünſchen, alle Zuſchauer würden hinausgewieſen, damit ſie ſich nicht an die widerwärtigen Zweideutigkeiten gewöhnten und aus dieſen Stücken über alle ſittlichen Irrungen mit leichter Mühe hinwegzuſpringen lernten! Was iſt denn — die Sache ernſter und tiefer betrachtet — polizeiwidriger, das lockre und frivole Stück, die gleich frivole Spielweiſe der Lokalkomiker und Soubretten, die ganze Exiſtenz dieſer Anſtalten, oder der einzelne Exceß eines Zuſchauers? — Es bedarf wohl kaum der Erklärung, daß wir unter allen Umſtänden eine polizeiliche Aufſicht des Theaters verlangen. Das liegt in der Oeffentlichkeit deſſelben, daß polizeiliche Maßregeln, wie ſie allen öffentlichen Dingen gegenüber genommen werden müſſen, auch hier erforderlich ſind. Wenn aber dieſe knappe nur auf das Aeußere und Zufällige dahinzielende, wo die Gefahr die geringere, da aber, wo die gefährlichſten und bedenklichſten

Zustände vorliegen, nicht ausreichende Aufsicht das einzige Band sein soll, welches die Administration der Gesammtheit mit der Bühne verbindet, so ist das unter allen Umständen zu wenig. Und da eine polizeiliche Inspektion niemals dazu beitragen wird, diese Ueberwachung in einem höhern Sinne, welcher mehr auf das Innere der Sache eingehend, das Theater in seinen Bestrebungen fördert, zu leisten, so fehlt hier offenbar ein Verbindungsglied, welches den Antheil der Gesammtheit an dem Theater repräsentiert und zwar in fortlaufender Weise.

Endlich bezeichneten wir den Schutz, welchen die bürgerliche Gesetzgebung dem Schauspielerstande verleiht, als die einzige Beziehung des Staates zu den bei dem Theater Angestellten. Von Haus aus ist diese Manifestation des allgemeinen Interesses nicht zu hoch anzuschlagen, indem es nur so viel heißt, daß der Staat den Schauspielern dasselbe einräumt, was er jedem seiner Unterthanen, ja sogar dem nicht dem Unterthanenverbande angehörigen Einwohner gewährt. Der Schauspieler darf seinen Beruf ausüben, darf unter dem Schutze der bürgerlichen Lebensordnung leben, und darf, wenn ihm sein Recht verkümmert wird, die Hilfe des Gesetzes in Anspruch nehmen: darin wird sich das zusammenfassen, was der Staat für den Stand der Schauspieler thut. Es sind das Wohlthaten, die Jeden zu Dank verpflichten, die aber so eng mit der

Natur der ſtaatlichen Gemeinſchaft verbunden ſind, daß dieſe eben auseinanderfiele, wenn ſie Jenes nicht gewähren wollte. Man braucht nicht Schauſpieler zu ſein, um dieſer Vortheile theilhaftig zu werden. Indes verringert ſich der Werth der Gabe, wenn man bei näherer Beſichtigung wahrnimmt, wie überall ein ſehr bedenkliches „aber" nachhinkt. Zuerſt iſt dies der Fall in Bezug auf die Ausübung des Berufes: dieſe wird durch die Menge der beſtehenden Konceſſionen ſcheinbar erleichtert, in der That erſchwert. Denn es werden zwar Bühnen genug aufgeſchlagen, auf denen der Schauſpieler ſpielen kann, aber wir ſahen ja, daß ſo gut wie Nichts geſchieht, um Schwindeleien zu verhindern und vor pekuniärem Verfall zu ſchützen. Oft genug wird die Konkurrenz vermehrt und damit der ohnehin ſchon genug mißliche Stand der Unternehmung noch mehr gefährdet. Freilich wird Niemand officiell gezwungen, ſich zu engagieren, wo die Gagezahlung ausbleiben kann; aber wenn die Erlaubniß zur Leitung einer Bühne ertheilt wird oder fortbeſteht, ſo iſt damit doch die Vorausſetzung gegeben, daß der Angeſtellte ſein Brod finden wird. Wenn aber, wie jetzt ſo häufig, die Exiſtenz eines Theaters überhaupt als unberechtigt, und in anſtändiger ehrbarer Weiſe unmöglich erſcheint, und es dennoch das Recht zu beſtehen hat, ſo heißt das, um uns recht ſanft auszudrücken, die Ausübung des Berufes nicht

erleichtern, ſondern erſchweren. Verlangen wir von dem Staate nicht und können wir nicht verlangen, daß er überall erleichtere, ſo müſſen wir dagegen von ihm fordern, daß er nirgends erſchwere. Was ferner die Stellung des Standes in der bürgerlichen Geſellſchaft betrifft, ſo liegen auch hier nicht unbeträchtliche Hemmungen in derſelben vor: jedenfalls aber iſt dieſe bürgerliche Stellung eines Standes ein Haupterforderniß, um des Genuſſes der durch den Staat hervorgerufenen und von demſelben geſtützten Lebensordnung in vollem Maße theilhaftig zu werden. Ziehen wir die auf der ſittlichen Achtung beruhende Anerkennung eines Berufes von der Stellung der demſelben Angehörenden ab, ſo fehlt die eigentliche Grundbedingung, es bleibt dann nur das übrig, was im Staate Jedem, ganz abgeſehen von ſeinem Werthe und ſeiner Leiſtung, widerfährt. Nun iſt zwar das Vorurtheil früherer Zeiten gegen den Stand der Schauſpieler nicht mehr vorhanden, ſondern hat ſich bedeutend abgeſchwächt, aber eine wirkliche Gleichſtellung derſelben, mit den andern Lebensgebieten Angehörenden iſt durchaus noch nicht in der öffentlichen Meinung erfolgt. Wenn wir einzelne hervorragende Erſcheinungen abrechnen und ſelbſt dieſen gegenüber, wenn wir auf den Grund blicken, ſehen wir das alte Vorurtheil fortbeſtehen. Denn jedes andere Berufsgebiet, welches von dem Einzelnen unter der Leitung oder mit der Ge-

nehmigung des Staates ergriffen wird, erfreut ſich von vornherein einer mehr oder minder achtungsvollen Anerkennung. Dieſe iſt das Beſitzthum des ganzen Standes und kommt der einzelnen Perſönlichkeit zu Hilfe. Bei dem Schauſpielerſtande iſt es der umgekehrte Fall: hier muß die Perſönlichkeit erſt den Mangel von Achtung, an welchem der Stand leidet, überwinden. Es fällt Niemand ein, einen Handwerker, Kaufmann, Beamten, Gelehrten ꝛc., wenn nicht beſondere Umſtände ſeine individuelle Tüchtigkeit hervorzuheben nöthigen, durch einen Zuſatz, wie: „übrigens ein ganz ehrenwerther Mann“ zu empfehlen. In der allgemeinen Anſchauung herrſcht hier das quisque praesumitur bonus, und wenn der Einzelne dann ſich dieſer Vorausſetzung unwürdig erweiſt, ſo ſchadet dies der Geltung des Berufes und Standes nichts. Wer aber wüßte nicht, daß dem Schauſpieler gegenüber jenes „übrigens ꝛc.“ nur allzu beliebt iſt! Man ſcheint alſo hier die Ausnahme im entgegengeſetzten Sinne zu machen, man drückt damit aus, daß der Stand und Beruf zwar wohl ein Mißtrauen gegen die ihm Angehörenden einflöße, die einzelne Perſon aber ſich von den übrigen Standesgenoſſen vortheilhaft unterſcheide. Man entſchuldigt ſich gern wegen des Umganges mit Schauſpielern, wenn nicht eine hervorragende Stellung derſelben die Entſchuldigung überflüſſig macht, man iſt im Ganzen mehr beſorgt als erfreut, wenn

ein Glied der Familie Neigung zeigt ſich der Bühne zu widmen, ſelbſt wenn bedeutende Begabung unwiderſprechlich vorhanden iſt, man ſieht die Schauſpieler ſelten an bürgerlichen Ehren- und Vertrauensämtern Theil haben, man ſchließt ſie von den in unſern Tagen in ihrem Werthe ziemlich geſunkenen Auszeichnungen durch Orden und Medaillen faſt ganz und gar aus, man behandelt ſie ſelbſt da, wo man ſie in die geſelligen Kreiſe zuzieht, weit mehr als den das Intereſſe erhöhenden Aufputz und benutzt ſie zur Unterhaltung der Gäſte, als daß man ſie zu dem engern Kreiſe der Freunde rechnet — —: kann das geleugnet werden? Und wenn dem ſo iſt, woher kommt es? Man mag es zum Theil ein Vorurtheil nennen, aber man darf auch über Vorurtheile nicht ſo gar eilig hinwegſpringen, ſondern muß ſich nach den Gründen derſelben umſehen. Liegt in dem Berufe und in dem Stande ſelbſt Etwas, was der Achtung und Anerkennung von Seiten der bürgerlichen Gemeinſchaft im Wege ſteht? Dieſe Frage kann nicht bejaht werden, denn ſonſt müßten wir von dem Staate verlangen, daß er ein ſolches Element, das ſich Achtung nicht erwerben kann, nicht in ſich dulde, daß er es nicht öffentlich berechtige. Liegt aber in dem Weſen des Berufes nichts, was eine Gleichſtellung mit andern Lebensgebieten verkümmern könnte, ſo muß die Schuld anderswo liegen, und kann weder dem Stande allein,

noch auch der allgemeinen Anſchauung aufgebürdet werden. Und einen großen Theil der Schuld trägt das ungenügende Verhältniß des Staates zum Theater. Die bürgerliche Gleichſtellung des Schauſpielerſtandes iſt zwar ausgeſprochen und theoretiſch anerkannt, aber praktiſch in keiner Weiſe gefördert worden. Das zeigt ſich ganz beſonders in dem Mangel an geeigneten Vorbereitungsanſtalten für dieſen Beruf. Wenn der Staat die Ausübung eines Berufes geſtattet, ſo hat er die Verpflichtung, darauf hinzuwirken, daß denen, welche denſelben ergreifen wollen, die Möglichkeit gegeben ſei, ſich in angemeſſener Weiſe für denſelben vorzubilden. Es darf ihm dann nicht gleichgiltig ſein, wer ihn ausübt und wie er ausgeübt wird. Und ſehen wir nicht, wie mit ängſtlicher Sorgfalt in unſeren Tagen für alle Berufsgebiete Fachſchulen errichtet werden, entweder unmittelbar aus den Mitteln oder mit Unterſtützung und auf Anregung des Staates? Es wird ſich faſt gar kein Beruf finden laſſen, auf den nicht eine beſtimmte Bahn hinführte, ja es wird darin eher zu weit gegangen, ſo daß der individuellen Entwicklung nicht genug Raum gegönnt wird. Dieſem augenfälligen Beſtreben gegenüber, mit dem man in vielen Stücken nicht einmal einverſtanden ſein kann, iſt der zukünftige Schauſpieler eine durchaus wildaufwachſende Pflanze: es wird von ihm nichts verlangt und für ihn nichts gethan. Eine allgemeine

Bildung wird freilich auch hier gern gesehen, aber dieselbe ist nur dankenswerthe Zugabe, nicht zu erfüllende Bedingung; Ausschlag giebt nur die körperliche Beschaffenheit und ein geringer Grad specifischer Begabung. Wenn wir uns unter einer Theaterschule eine Anstalt denken, welche erst nach vollendeter allgemeiner Vorbildung sich des künftigen Schauspielers annimmt, so bleibt doch die Verpflichtung stehen, eine solche allgemeine Bildung sich zu erwerben, ehe man an die besondere Aufgabe geht. Es leuchtet aber ein, daß gerade der Schauspielerstand, welcher mit den kostbarsten Geisteserzeugnissen der Nation verkehren soll, in seiner Berufsbildung noch Momente findet, die ihn auf allgemeine Gebiete hinweisen. Und eben so ist gewiß, daß die Achtung vor dem Menschen nicht bloß auf seiner specifischen Berufstüchtigkeit, sondern auch auf seinem geistigen Bildungsinhalte hervorgeht. Für die Bühne aber wird weder eine allgemeine Vorbildung erlangt, noch eine solche später ermittelt, noch endlich auch für die praktische specifische Entwicklung etwas Genügendes gethan. Das muß sowohl auf den Stand wirken, indem derselbe hinter den an ihn zu stellenden Anforderungen zurückbleibt, und in Folge dessen wiederum Begabtere und Gebildetere häufig diesem Stande sich nicht anzuschließen mögen, als auch auf die allgemeine Stimmung der Zeitgenossen. Einen Stand, von dem man sieht, daß er wild aufwachsen muß,

während sonst so viel für Berufsbildung geschieht, sieht man wohl als unnütz und unberechtigt an, und in dieser Ansicht ist mehr Recht, als in dem Verfahren, welches dieselbe herbeigeführt oder vielmehr in unsere jetzigen civilisierten und ausgebildeten Verhältnisse mit hereingeschleppt hat. Fügen wir hinzu, daß theils in Folge dieser Vernachlässigung der sich dem Schauspielerstande Widmenden, theils vermöge der im Theater überhaupt herrschenden Zustände, der Schauspielerstand in der öffentlichen Meinung durchaus noch nicht das ist, was er als Glied der bürgerlichen Gemeinschaft, als eine künstlerische Gesammtheit, als ein Faktor unseres Litteraturlebens anzusprechen hat, so kann insbesondere die Verwilderung der Theater niedrigster Gattung nicht wohl anders, als diesen Mangel an Achtung noch steigernd, wirken. Denn nirgends ist ein größerer Abstand als zwischen dem Künstler ersten Ranges an einer Hofbühne und dem wandernden Histrionen einer kleinen Gesellschaft: beide aber sind Schauspieler.

Wir haben endlich noch den rechtlichen Schutz ins Auge zu fassen, welchen der Staat dem Schauspieler gewährt: wir fragen danach, was für die Sicherung seiner Existenz und für die Erfüllung der gegen ihn rechtlich eingegangenen Verpflichtungen Seitens der Direktionen geschieht. Auch hier gewinnen wir im Ganzen ungenügende Ergebnisse. Was die Sicherung des Erwerbes im Allge-

meinen betrifft, so kann freilich eine solche nur in beschränkter Weise erwartet werden. Garantieren kann denselben der Staat durchaus nicht, sondern nur darauf Bedacht nehmen, daß eine Schwankung der äußerlichen Existenz nicht zur Nothwendigkeit werde. Denn in allen Gebieten menschlicher Thätigkeit können Stockungen und Erschwerungen eintreten, welche zur Verarmnug und Nahrungslosigkeit führen, wenn die Existenz der Menschen nur auf dem Ertrage ihrer Arbeit beruht. Es hieße die Mittel des Staates bedeutend überschätzen, wenn man überall Vorsorge, daß solche Zustände nicht eintreten, und Abhilfe, wenn sie eingetreten sind, verlangen wollte. Aber das ist zu verlangen, daß jedes Berufsgebiet vor den Gefahren und Kalamitäten bewahrt bleibe, welche durch vorhandene Einrichtungen herbeigeführt werden oder sich durch zweckmäßige Anordnung vermeiden lassen. In dieser Beziehung haben wir schon mehrfach darauf hingewiesen, daß das Konceſſionswesen, namentlich bei den reisenden Gesellschaften, die Quelle unsäglicher Noth und beklagenswerther Zustände ist. Indessen haben wir hier mehr auf diejenigen Schwierigkeiten zu achten, welche sich für den Schauspielerstand im Allgemeinen in Bezug auf seine Sicherung den Direktionen gegenüber ergeben. Es fällt sogleich ins Auge, daß auf diese Sicherung ein um so größerer Werth zu legen ist, als die Stellung der Schauspieler in den aller-

ſeltenſten Fällen eine dauernd geſicherte iſt: nur die größern Hoftheater geben lebenslängliche Anſtellungen und auch dieſe ſind ſparſam mit dergleichen Begünſtigungen. Im Allgemeinen ſind die Kontrakte der Schauſpieler nur auf eine kurze Reihe von Jahren geſtellt, häufig nur einjährig, bei den alljährlich ſich erneuernden Bühnen, welche nur den Winter über beſtehen, nur für die Dauer der Saiſon, bei den wandernden Theater zumeiſt ohne beſtimmte Zeitdauer. Je ſchwankender auf dieſe Weiſe die Lage der Mitglieder iſt, um ſo nothwendiger iſt, daß ſie temporär geſichert ſeien. Es kommt dazu, daß der Schauſpieler geradezu angewieſen iſt, in den Jahren ſeiner Kraft und Blüthe mehr zu erwerben, als er bedarf: denn ſeine Einnahmen werden dann immer geringer, für eine Penſion iſt nur an einigen Bühnen geſorgt — — was bleibt ihm für ſein Alter, was für den unglücklichen Fall längerer Krankheit oder Engagementsloſigkeit übrig? In der That nichts, da wir uns doch auch gegen die Wahrheit nicht verſchließen dürfen, daß nur in ſehr ſeltnen Fällen Schauſpieler noch für eine andere Thätigkeit tauglich ſind. Jene temporäre Sicherheit ruht aber auf einem ſehr zerbrechlichen Grunde: einmal, wie wir ſchon erörtert haben, in Folge der ganzen Bühnenorganiſation, wenigſtens da, wo die Theater in den Händen von Privatunternehmern ſind. Gehen da die Dinge ſchief, ſo leidet gewiß zuerſt und am

härteſten der Schauſpieler, deſſen Exiſtenz bedroht wird, der im glücklichen Falle die Erſparniſſe aus beſſern Tagen verzehren muß, im ſchlimmern und weit häufigeren Falle geradezu brodlos iſt. In dieſem Falle nun iſt er auf den Rechtsweg angewieſen, der Jedem offen ſteht, wenn er eine Forderung an einen Andern zur Geltung bringen will. Aber was iſt mit dieſer Erlaubniß, ſich durch das Gericht Hülfe zu verſchaffen, gewonnen? In der Regel nichts, weil auf der einen Seite nichts da iſt, und auf der andern mit einem langwierigen, am Ende gar noch koſtenſchweren Proceſſe nicht gedient ſein kann. Zu verhindern ſuchen ſollte man, daß dergleichen Bühnenkalamitäten eine große Anzahl von Menſchen in ihrem Verdienſte benachtheiligen oder ihn wohl gar ganz entziehen, und wir müſſen hinzuſetzen, daß man das auch bis zu einem gewiſſen Grade wohl vermöchte. Denn die Rechtshilfe bleibt in dieſen Verhältniſſen meiſt rein illuſoriſch und wird gewiß nur ſelten von den Betheiligten in Anſpruch genommen. Wir haben aber noch auf einen einzelnen Punkt insbeſondere hier aufmerkſam zu machen, in welchem die rechtliche Unſicherheit des Standes recht deutlich hervortritt, der hier um ſo mehr hervorgehoben werden muß, als die andern Momente bereits früher mit Beachtung fanden: es iſt dies das Kontraktweſen bei dem Theater. Auch dies ermangelt einer feſten, gerechten, die Intereſſen

beider Kontrahierenden gleichmäßig wahrenden Ordnung. Wir wollen hier gar nicht an die in der Theaterwelt berüchtigten Kontrakte eines Wiener Schauspieldirektors erinnern und sind keineswegs des Glaubens, als verfahre man überall in dieser Weise, aber das steht doch wohl fest, daß die Direktionen bei den Kontrakten überall im Vortheile sind. So gutmüthig auch ein solcher Vertrag auf den ersten Anblick aussieht, so sieht man doch bei genauerer Prüfung bald eine Reihe von kleinen Klauseln, die später im geeigneten Augenblicke die gewaltigsten Wirkungen ausüben. Durch dieselben wird nicht nur die ohnehin schon große Direktorialgewalt in Bezug auf die künstlerische Stellung der Mitglieder verstärkt, sondern auch die materielle Existenz des Einzelnen und sogar des ganzen Personales allerlei Eventualitäten bloßgestellt. Wenn es z. B. dem Direktor freisteht, bei gewissen Vorkommnissen die ganze Gesellschaft mit kurzer Kündigungsfrist zu entlassen, so sieht das auf den ersten Blick recht unschuldig aus. Denn — so sagt man sich — wenn allgemeine Zeitverhältnisse oder lokale Zustände, wie Theaterbauten und Reparaturen, eine Schließung der Bühne nothwendig machen, wie soll man dem Direktor zumuthen, sein Personal Monate lang zu erhalten, ohne daß er selbst irgendwelche Einnahme hat. Aber auf der andern Seite muß man sich auch sagen, daß die Lage der Schauspieler,

namentlich der niedern Grade, des Chorperſonales insbeſondere, dadurch auf das Allerempfindlichſte bedroht wird. Bedeutendere Künſtler ſind immer in der Lage durch Gaſtſpiele ſich einen Erwerb zu verſchaffen, und überdies deckt ihre reichlichere Gage unſchwer den Ausfall von zwei oder drei Monaten, aber die untergeordneten Mitglieder? Leute, die für ein Enſemble ſehr nützlich und nothwendig ſind, die aber nicht das Hauptintereſſe für ſich zu gewinnen vermögen, was beginnen dieſe? Was nun gar, wenn ſie verheirathet ſind? Was ſoll der Choriſt und die Choriſtin in ſolcher Lage anfangen? Ein anderes Engagement ſuchen, wird man antworten, und das iſt am Ende auch wahr. Aber eben ſo wahr iſt, daß das nicht immer ſo ſchnell ſich thun läßt, namentlich zur Sommerzeit, wenn viele ſtädtiſcheBühnen geſchloſſen ſind. Es iſt aber ebenſo wenig zu überſehen, daß dergleichen Eventualitäten von der Direktion ſehr wohl benutzt werden können, um ein neues Perſonal anzuwerben, oder um ſchon engagierten Mitgliedern einen neuen geringeren Kontrakt aufzunöthigen. Und wenn das geſchieht, iſt es gewiß ſo unrecht wie bedauerlich, wenn es aber in geſetzlicher Form geſchehen kann, ſo iſt es noch viel beklagenswerther. Hier und in vielen andern Fällen, bei denen der Kontrakt in Frage kommt, iſt es recht augenfällig, daß es an einer Theatergeſetzgebung fehlt, welche das Kontraktweſen durch gewiſſe allgemein-

giltige Vorſchriften ſo normiert, daß die Rechte beider Theile genügend gewahrt ſind. Man wird freilich, wenn man auf die oben erwähnten Klauſeln und Hinterthüren hinweiſt, entgegnen, daß dieſelben für den Direktor nothwendig ſeien, daß ſeine pekuniäre Stellung ohnehin ſchon oft eine faſt unmögliche ſei, und daß übrigens die Eigenthümlichkeit des Schauſpielerſtandes, oder ſeiner Mehrheit eine ſolche Nothwehr gegen ihre Willkürlichkeit und Launenhaftigkeit erfordern. Geſetzt, daß beides nicht ohne Begründung ſei, ſo weiſt es doch nur wieder darauf hin, daß wir ungeordnete Zuſtände vor uns haben und erinnert an das, was über den ganzen Stand der Bühnendarſteller und ſeine Stellung geſagt werden mußte. Es hängt hier Alles ſo eng mit einander zuſammen, daß ſich kaum irgend ein einzelner Punkt ins Auge faſſen läßt, ohne zugleich aller übrigen zu gedenken. Ueber die Mangelhaftigkeit der rechtlichen Stellung der Schauſpieler aber ſind uns auch von kompetenten juriſtiſchen Autoritäten ganz entſchiedene Urtheile zugegangen; dieſelben lauteten übereinſtimmend dahin, daß es für dieſelben ſelten ein eigentliches Recht gebe, und daß noch ſeltener die Lage der Umſtände es ermöglicht, ihnen zu ihrem Rechte zu verhelfen, noch abgeſehen davon, daß es ſehr fraglich iſt, ob ihnen ſchließlich dann mit der formellen Erlangung deſſelben gedient ſein könne. —

Iſt aber dies der letzte Punkt, wo wir eine Beziehung des Staates zum Theater wahrnehmen, — hier ſehen wir offenbar ein Verhältniß ganz allgemeiner, keineswegs aus der beſondern Natur des Theaters hervorgehender Art — ſo werden wir darüber einig ſein können, daß viel für das Theater von der Seite des Staates nicht geſchieht, nicht für die Kunſt, nicht für die Unternehmung, nicht für die betheiligten Perſonen. Den Grund, weshalb es ſo und nicht beſſer damit ausſieht, haben wir oben ſchon angedeutet: es iſt einmal die vorwiegend juriſtiſche Leitung des Staatsorganismus, die ſich häufig mit der formalen Behandlung begnügt, und nicht genug auf den ſittlichen Grund der Dinge eingeht, daher dem ſocialen Leben gegenüber und Angeſichts deſſen, was auf daſſelbe wirkt, oft ſcheu zurückweicht, oder ſich auf eine unzureichende Formel oder auf eine negative Thätigkeit beſchränkt. Mehr aber noch trägt die Schuld die tadelnswerthe Auffaſſung, von welcher die Gemeinſchaft dem Theater gegenüber ausgeht: denn wäre dieſe eine andere und würdigere, ſo wäre doch trotz der oben erwähnten hindernden Eigenthümlichkeit des modernen Staatsweſens das Verhältniß ein anderes geworden. Hätte man die Bedeutung der Bühne feſt im Auge behalten, an ihren engen Zuſammenhang mit Poeſie und Kunſt gedacht, in ihr einen Träger des geiſtigen und einen Hebel des ſittlichen Lebens erkannt, ſo hätte man in

eine nähere Beziehung zu derſelben treten müſſen. Denn man hätte ja froh ſein müſſen, einen ſolchen Punkt zu gewinnen, von dem aus das nationale, geiſtige, künſtleriſche, ſittliche Bewußtſein der Nation und dadurch das ſo ſchwer zugängliche und doch um jeden Preis zugänglich zu machende ſociale Leben eine ſtarke Einwirkung und ſogar eine Leitung hätte erfahren können. Dieſen Geſichtspunkt fand man aber nicht, und daß man ihn nicht fand, daran war zum Theil die hiſtoriſche Entwicklung des Theaterweſens Schuld, indem das induſtrielle Gebaren, das gewerbemäßige Betreiben des Theaters in dem Bühnenweſen zurückblieb, als der Umſchwung zu einer kunſtmäßigeren Behandlung der Aufgabe ſchon erfolgt war. Das Theater als induſtrielles Unternehmen hörte aber auf, berechtigt zu ſein, als ſich einerſeits die Bühnen in ſo außerordentlichem Grade vermehrten, und andererſeits die Hoftheater als ſtehende, pekuniär weſentlich geſicherte Kunſtanſtalten entſtanden. Die alte Auffaſſung konnte und durfte nicht ſtehen bleiben, als das Theater etwas Anderes geworden war, als es ſich auf eine künſtleriſch-ſittliche Höhe erhoben und äußerlich eine geregelte Geſtalt gewonnen hatte. Es iſt ein Anachronismus, wenn wir jetzt noch von einem Theatergewerbe etwas behalten ſollen, nachdem einmal eine Theaterkunſt ſich innerlich und äußerlich entwickelt hat. Jetzt betrachtet der Staat die Bühne noch als eine

Vergnügungs=, Bequemlichkeits=, Luxusanſtalt und hat deshalb für ſie nur ein polizeiliches Auge. Aber können wir denn — ſo muß noch gefragt werden — ſelbſt wenn wir dieſer Betrachtungsweiſe uns anſchließen wollten — mit dem Staate dann wegen ſeiner geringen Betheiligung einverſtanden ſein? Nein, auch dann nicht! Denn das zu einer ſolchen untergeordneten Stellung herabgeſunkene Theater verlangt eine weit ſchärfere Ueberwachung, als ihm gewidmet wird. Denn, wie es auch in Aeußerlichkeit, Materialismus und Frivolität zerfalle, wie ſehr ſich auch die Macht ſeiner Einwirkungen abſchwäche, es liegt in ſeinem Weſen, in den Mitteln, durch die es wirkt, daß ſich ſeine Kraft nie ganz verlieren kann, immer werden ſtarke Eindrücke von ihm ausgehen. Iſt der künſtleriſch=ſittliche Gehalt geſchwächt, ſo kann auch der Eindruck in dieſer Hinſicht nur verloren haben, ja es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß der materielle ſinnliche Beſtandtheil deſſelben das Uebergewicht erlangt hat: von dem geſunkenen Theater hat die Gemeinſchaft mehr ſchlechte als gute Einflüſſe zu erwarten. Es liegt dies aber daran, daß etwas, das eine urſprüngliche Beſtimmung zum Guten hat, nicht zur Indifferenz abgeſchwächt werden kann, wie es bei einer Vergnügungsanſtalt ſein müßte: geht die Wirkung für das Gute verloren, ſo muß nothwendigerweiſe eine Einwirkung in ſchlechtem Sinne ſtattfinden.

Wie kann aber der Staat hier unthätig, wie kann er müßiger Zuſchauer bleiben? Kann es ihm denn gleichgiltig ſein, daß von irgend einer in das Centrum der Oeffentlichkeit hineingeſtellten Anſtalt ſchädliche Eindrücke ausgehen? Hier iſt einer der Fälle, wo eine ſonderbare Inkonſequenz ſich zeigt, im Denken und Handeln des Einzelnen wie der Gemeinſchaft. Alle Welt klagt über die materialiſtiſche Lebensrichtung, über den Luxus, über Vergnügungsſucht und ſittlichen Verfall, aber trotz des Klageliedes gehen die Meiſten ihren materialiſtiſchen Weg weiter fort. Der Staat aber iſt noch gar wenig bedacht, dem Materialismus, ſo drohend dieſer auch an ſeiner Wurzel nagt, entgegenzutreten und ihm ſeine Nahrungsquellen zu verſtopfen. Ja wir ſehen ſogar hier und da, daß der Einzelne und eben ſo der Staat einzelne Aeußerungen des Materialismus unterſtützt und fördert. Dieſe Inkonſequenz bewährt ſich auch dem Theater gegenüber: Forderungen, die ſonſt mit Nachdruck und faſt mit Härte aufgeſtellt werden, verſtummen, der Maßſtab der Sittlichkeit, heut zu Tage erhoben zu dem der Chriſtlichkeit, ſcheint dem Theater gegenüber ganz unbrauchbar zu werden. Vielleicht deshalb, weil man dem Theaterluxusweſen nicht entſagen mag und keinen Ausweg ſieht, um zu anderen Zuſtänden zu gelangen. Wenn aber irgendwo, ſo offenbart ſich dieſer Gegenſatz, in welchem das Verfahren der Oeffentlichkeit gegen das

Theater zu ſeinen ſonſt oft geltend gemachten Principien ſteht, an dem Tivoli- und Wanderbühnenweſen. Von welchem Standpunkte aus man dieſe Inſtitute entweder ſchützt oder doch duldet, das iſt durchaus nicht zu erſehen: im Intereſſe der Sittlichkeit und des Chriſtenthums — und die Intereſſen des Staates müſſen damit nothwendig zuſammenfallen — kann hier Schutz und Duldung nimmermehr ſtattfinden. Denn ſelbſt wenn man zugeben wollte, das Theater laſſe ſich induſtriell und handwerksmäßig betreiben, es laſſe ſich mit friſcher Luft, Bier und Tabak verbinden, es ſei als Vergnügungsanſtalt zuzulaſſen: ſo darf man ſie doch nicht für Vergnügungsanſtalten erklären, die einen ſo nachtheiligen Einfluß ausüben, hie und da geradezu einen demoraliſierenden Charakter annehmen. Und denkt man dabei noch an das Material, welches dieſen Vergnügungsanſtalten zum Opfer fällt, die Dichtung und der Menſch, denken wir, daß es ſich hier mit um das ſittliche, leibliche und religiöſe Wohl und Wehe einer nicht geringen Anzahl unſerer Mitmenſchen handelt, ſo ſind wir außer Stand, über die vorliegenden Zuſtände ſo achtlos und theilnahmleer hinwegzuſehen, wie es in der That geſchieht. Und zwar mehr von dem Staate, von der Gemeinſchaft, als von den Einzelnen: vielmehr iſt ſeit länger denn 30 Jahren manches treffliche Wort über die Stellung, welche dem Bühnenweſen in dem gebildeten Staate gebührt,

gesprochen worden, ja wir können getrost auf Lessing zurückgehen, der gleich in der Einleitung seiner Hamburger Dramaturgie sich entschieden genug ausspricht. Nach ihm haben die größten Geister unsrer Nation einer Hebung des Theaters nachdrücklich das Wort geredet, einer unsrer begabtesten Bühnenlenker, zugleich als vorzüglicher Kenner des Theaterwesens bekannt, Eduard Devrient, ein Mann von Kunstsinn und sittlichem Ernste, hat mahnende Worte genug gesprochen — — aber alle Bemühungen der Einzelnen waren bisher vergeblich, es ist beim Alten geblieben, und mehr als das, es ist von Jahr zu Jahr schlimmer geworden. Wo hier und da ein Aufschwung stattgefunden hat, stellt er sich als das Ergebniß von Einzelbestrebungen heraus, als das Resultat der Bemühungen einzelner kunstverständiger Bühnenleiter, oder er beruht auf dem zufälligen Vorhandensein vorzüglich begabter Darsteller. Die Stellung des Theaters in unserem staatlichen und socialen Lebensverbande, die Einrichtung des Theaterwesens ist durchaus noch nicht in eine andere Phase getreten. In dieser Beziehung ist eine dringende Pflicht des Staates, wir müssen es auf das entschiedenste wiederholen, unerfüllt geblieben.

Diesen Erörterungen folgt die Frage auf dem Fuße: wenn dem so ist, wenn das Verhältniß des Staates zu dem Theater ein unrichtig aufgefaßtes und selbst in dieser

äußerlichen Auffassung inkonsequent ausgebildetes ist, was verlangt man denn eigentlich von dem Staate? In welcher Weise soll er sich der Bühne annehmen? Diese Frage ist nach dem bisher Gesagten jedenfalls berechtigt, sie ist es um so mehr, als unsere Ansicht sich in einem scharfen Gegensatze zu den bestehenden Verhältnissen befindet. Obwohl es nun nicht immer die Aufgabe des Opponierenden sein kann, da wo ihm das Vorhandene nach Form oder Inhalt oder in beiden Beziehungen unzulässig erscheint, sofort mit einem Reformplane bereit zu sein, da die Aufgabe, das Mangelhafte zu verbessern, mit Fug und Recht denen zuzuweisen ist, welche mit der Macht auch die Pflicht dazu haben: so wollen wir doch uns der Beantwortung jener Frage nicht entziehen. Denn leicht möchte der Eine oder Andere behaupten, daß Viele bereit seien zu tadeln, Wenige aber Mittel und Weg anzugeben wissen, die beklagten Uebelstände zu beseitigen. Im vorliegenden Falle scheint aber diese Aufgabe nicht allzuschwer, so bald man sich über die Grundsätze, von denen der Staat in der Ordnung des Theaterwesens ausgehen soll, verständigt hat. Damit haben wir denn auch den Anfang zu machen.

Im Allgemeinen steht es dem Staate nirgends zu, die einzelnen Lebensäußerungen und Lebensgebiete nach ihrer zufälligen Erscheinung zu beurtheilen. Vielmehr hat er an ihrer wirklichen Aufgabe und Bedeutung festzuhalten.

So weit kann der eifrigſte Anhänger des Konſervatismus nicht gehen wollen, daß er das zufällig Beſtehende als rechtlich beſtehend betrachtet und die zufällige Aeußerung zur nothwendigen erhebt: eine ſolche Methode ſchlöſſe alle Fortentwicklung aus. Der Staat iſt zwar konſervativer Natur, d. h. er will das Beſtehensfähige in ſich erhalten und ſeinem Weſen und Zwecke gemäß ausbilden, aber es iſt ihm das, was zufällig geworden iſt, nicht um dieſer Exiſtenz wegen ein Gegenſtand ſeiner erhaltenden Pflege, ſondern weil es ein inneres Recht zum Beſtehen hat. Dieſes Recht anerkennend und die Beſtimmung des Einzelnen feſt im Auge behaltend, will er nicht bloß erhalten, ſondern auch die äußere Erſcheinung und den Inhalt der einzelnen Gebiete in eine mit ihrem Weſen und ihrer Aufgabe in Einklang ſtehende Entwicklung leiten. Wenn er in dieſem Beſtreben der hiſtoriſchen Entwicklung Rechnung trägt, ſo geht dieſe Rückſicht nimmermehr ſo weit, daß er da, wo jene zum Verfall geführt hat, das Verfallende in dieſem Zuſtande erhält, ſondern er lernt aus dem Entwicklungsgange, wo und wie der Abfall von der eigentlichen Aufgabe begann und weitere Nahrung erhielt, und hütet ſich auf der andern Seite vor ſolchen Reformen, welche nicht bloß Heilungen und Ablenkungen, ſondern Ausrottungen und Zerſtörungen ſind. Wenn wir dies auf das Theater anwenden, ſo darf der Staat daſſelbe nicht als eine Ver-

gnügungs= und Luxusanſtalt betrachten, weil es leider eine ſolche geworden iſt: dann müßte er eben ſo gut Vieles in unſern ſocialen Zuſtänden, was dem jetzigen Theaterweſen nach innen und außen nahe verwandt iſt, zu ſanctionieren ſich verſtehen, und das wird er auf keinen Fall wollen. Dagegen hat der Staat dem Theater gegenüber ſich die Frage zu beantworten, welches die eigentliche wahre Bedeutung deſſelben, und auf welche Weiſe es dazu gekommen ſei, derſelben untreu zu werden. So wird ihm die künſtleriſch nationale Bedeutung deſſelben als allein giltiges Ziel ſeiner Beſtrebungen entgegentreten und mit dieſer Ueberzeugung zugleich die andere, daß die Erreichung dieſes Zieles weder mit dem induſtriellen Konceſſionsprincipe noch mit der Herabwürdigung des Inſtitutes zum bloßen Vergnügungsapparate verträglich ſei, Platz greifen. Denn es muß erſichtlich werden, wie gerade das kaufmänniſche Spekulationsweſen und das Ablaſſen von dem Ernſte der künſtleriſchen und ſittlichen Aufgabe die gegenwärtigen Zuſtände herbeigeführt hat. Iſt aber einmal die Ueberzeugung gewonnen, daß die Bühne ein nationales künſtleriſches Inſtitut ſein ſoll, ſo wird ein weiteres Eingehen auf dieſen Gedanken unzweifelhaft eine ganze Reihe von Gründen aufſtellen, welche für die Wichtigkeit und Erſprießlichkeit des Theaters ſprechen. Der Staat, dem es ohnehin an Angriffspunkten mangelt, von denen aus

er auf die allgemeine geiſtige und ſittliche Bildung der in ihm Lebenden, wenn ſie der Schule entwachſen ſind, einwirken kann, wird mit Freude eine Anſtalt begrüßen, die ihm eine ſolche Möglichkeit gewährt: er wird ſich aufgefordert fühlen müſſen, alles in ſeinen Kräften Stehende dafür zu thun, daß die Bühne jenen Zweck mit voller Kraft und vollem Erfolge zu erſtreben vermöge. So iſt denn eigentlich Alles ſchon mit dem erſten Grundſatz gegeben: das Theater iſt eine nationale Kunſtanſtalt, als ſolche von einer nicht bloß poetiſchen, ſondern auch namentlich von ſittlicher Bedeutung und im Beſitze einer faſt alle andern öffentlichen Inſtitute bei weitem überlegenen Einwirkungskraft. Wer von dieſem Grundſatz ausgeht, der kann bei der Betrachtung unſrer Zuſtände ſich dagegen nicht verſchließen, daß das Vorhandene im Widerſpruche mit jenem Principe ſteht, und deshalb muß er annehmen, daß der Staat ſich jene Auffaſſung noch nicht angeeignet, oder daß er dieſelbe aus irgendwelchen Gründen aufgegeben habe.

Dieſer Grundſatz muß aber zu der ernſtlichen Erwägung führen, ob ſich die kaufmänniſche geſchäftsmäßige Betreibung des Theaterweſens mit jener hohen Bedeutung in Einklang bringen laſſe oder nicht. Hierin liegt der Schwerpunkt für die praktiſche Behandlung, und darum dürfen die äußerlichen Verhältniſſe bei dieſer Erwägung nicht überſehen

werden. Man könnte geneigt ſein bis zu der Behauptung vorzugehen, daß keine künſtleriſche Thätigkeit — und eine ſolche iſt doch die des Theaters — rein geſchäftsmäßig betrieben werden könne, daß die Kunſt niemals im Dienſte des Erwerbs ſtehen dürfe, und daß deshalb die finanzielle Baſis der Theater überall völlig zu gewährleiſten ſei. Aber der aus dieſem Grundſatze ſich ableitenden Anforderung an die öffentlichen Mittel treten die äußeren Verhältniſſe abweiſend entgegen: wer darauf eingeht, die Theater überall aus Staatskaſſen zu fundieren, verlangt etwas Unausführbares. Und nicht bloß dies, er ſcheint auch über das Nothwendige der adminiſtrativen Aufgabe hinauszugehen. Denn wir können wohl einräumen, daß bis zu einem gewiſſen Grade ein geſchäftsmäßiger Betrieb auch im Bereiche der Kunſt möglich ſei, nur muß eben die Grenze eingehalten werden, und namentlich der künſtleriſche Geiſt dem Inſtitute nicht verloren gehen. Es kann alſo die Adminiſtration der Bühne nur in dem Sinne eine dem Zwecke entſprechende ſein, wenn ſie als erſten und höchſten Zweck die Erfüllung der künſtleriſchen Aufgabe verfolgt; der finanzielle Erfolg des Unternehmens kann nur darauf gerichtet ſein, das Theater zu erhalten, nicht den Theaterunternehmer zu bereichern. Stellt es ſich nun unzweideutig heraus, daß das Konceſſionsweſen beim Theater die Geſichtspunkte dahin verkehrt, daß der finanzielle über dem

künſtleriſchen zu ſtehen kommt, ſo iſt damit der adminiſtrative Standpunkt gegeben, welchen der Staat der Bühne gegenüber einzunehmen hat. Er hat auf eine andere Theaterverwaltung an den Orten zu denken, wo die Bühnen in den Händen von Privatunternehmern ſind. Die Erfahrung wird ihm hier nur unterſtützend beitreten können, denn es ſind gerade dieſe Theater, welche in materieller und künſtleriſcher Hinſicht ſich der Mehrzahl nach als übelberathen zeigen. Aber welchen Verwaltungsweg einſchlagen?

Man könnte wohl die Frage aufwerfen, ob der Staat nicht geradezu alle Bühnen ſelbſt übernehmen könnte? Dieſe Frage iſt durchaus nicht ſo ſchnell von der Hand zu weiſen. Denn wenn man entgegnet, daß die dabei nöthigen finanziellen Opfer dem Staate nicht zugemuthet werden können, ſo ſtimmen wir gern ein, aber wir haben den Nachweis zu fordern, daß hier wirklich großer Geldaufwand nöthig ſein werde. Sind die Theater — wir ſehen vorläufig von den Hoftheatern ab — nur zum Nachtheile der Unternehmer zu leiten, liegt hier der pekuniäre Nachtheil nothwendig in der Sache, — nun, dann iſt es ein moraliſches Unrecht, Konceſſionen auszuſchreiben und zu vergeben. Und bei einigen Städten, in denen nun ſeit Jahren alle derartige Entrepriſen finanziell geſcheitert ſind, möchte man allerdings einen wohl begründeten Vorwurf gegen diejenigen erheben, welche, noch immer nicht

darüber belehrt, daß das Mißlingen die Schuld der vorliegenden Verhältniſſe, nicht bloß der Perſonen iſt, immer wieder neue Kalamitäten durch das Ertheilen neuer Konceſſionen herbeiführen. Iſt aber eben für jene Bühnen die Möglichkeit gegeben, daß ſie ihren Ausgabeetat erwerben, was hat dann der Staat auf das Spiel zu ſetzen? Andere wenden ein, daß es dem Staate nicht anſtehe, ſich auf ſolche Unternehmungen einzulaſſen; auch pflege er in denſelben weniger glücklich zu ſein, als der Privatmann. Hier muß beſonders entgegen gehalten werden, daß es ſich eben nicht um ein induſtrielles Unternehmen im gewöhnlichen Sinne handelt, ſondern um ein Kunſtinſtitut, das nicht nur von der ſegensreichſten Wirkſamkeit ſein kann, ſondern auch vermöge ſeiner glücklichen Begabung im Stande iſt, den größten Theil ſeiner Ausgaben, wenn nicht gar noch mehr als das, zu erwerben. Uebrigens ſteht es ja dem Staate frei, durch geeignete Maßregeln der Gefahr eines Deficits vorzubeugen. Zuerſt hat er keine Konkurrenz zu fürchten, da er andere Unternehmungen gar nicht zulaſſen ſoll, und wenn er dem Heere der Seiltänzer und Gaukler aller Art die Thüre weiſt, ſo kann man ſich darüber nur freuen. Ferner aber wird eine einſichtige Feſtſtellung des Ausgabeetats kein geringes Hülfsmittel ſein, um pekuniären Verlegenheiten auszuweichen. Zudem hat die Erfahrung feſtgeſtellt, daß ein gut geleitetes

der Kunſt treu ergebenes Theater um den Beſuch des Publikums nicht erſt zu bitten braucht. Nur wenige Städte werden ſich finden, wo daſſelbe, trotz aller Bemühungen, leer bleibt, und wenn man an dieſen Orten genauer unterſucht, weshalb die Bewohner ſich nicht für die Bühne intereſſiren, ſo wird man entweder finden, daß das betreffende Theater dort überhaupt nicht die Fähigkeit hat, ſich in der Stadt zu behaupten, weil die Vermögens- und Erwerbsverhältniſſe es nicht geſtatten, oder daß das unſinnige und unkünſtleriſche Gebaren der Direktionen die Theaterluſt, ſo zu ſagen, todtgeſchlagen hat. Im Allgemeinen darf man keck behaupten, daß kein Inſtitut ſich ſolcher Sympathie erfreut wie das Theater, daß es ihm gar nicht ſchwer wird, ſich die Theilnahme des Publikums zu erhalten — wenn es ſich nur bemüht das zu ſein, was es ſein ſoll. Aber noch einige Momente treten uns entgegen, welche durch eine Uebernahme der Theater von Seiten des Staates, eine ganz und gar veränderte Lage gewinnen. Zuerſt und vor Allem iſt dies die bürgerliche Stellung des Schauſpielerſtandes. Trotz alles äußern Glanzes ward dieſelbe als nicht befriedigend bezeichnet, und ſchwerlich ſich dieſelbe ohne eine durchgreifende Reform des Theaterweſens beſſern. Keine Reform führt hier beſſer zum Ziele, als jene Einreihung der Theater unter die vom Staate unmittelbar geleiteten Anſtalten für Kunſt

und öffentliche Bildung. Denn indem er den Schauſpieler zu einem Gliede des Staatsorganismus macht, legt er ihm Rechte verleihend, auch auf, inhaltsſchweren Verpflichtungen gerecht zu werden. Dieſer Akt der Gleichſtellung in der öffentlichen Meinung wird nicht nur das Vorurtheil, ſoweit es ſich um ein ſolches handelt, niederwerfen, ſondern auch die jedenfalls vorhandenen geiſtigen und ſittlichen Mängel innerhalb der Standesgenoſſen beſeitigen helfen. Denn dann wird es nicht mehr außer dem Talente, eines ſich über ernſte Bedenken hinwegſetzenden Entſchluſſes bedürfen, und Befähigte, Gebildete, ja ſelbſt Vornehme einem Berufe zuzuführen, der heut zu Tage zwar nicht mehr verfehmt, aber wie golden auch häufig ſein Lohn ſei, doch von den Meiſten noch ſehr mißtrauiſch angeſehen wird. Unzweifelhaft würde ein ſolches Nationaltheater ganz andere Kräfte gewinnen, durch dieſe aber der unſre heutige Bühne beſchwerende Ballaſt von Talentloſen und Ungebildeten entbehrlich gemacht, endlich würden diejenigen, welche es bisher verſchmähten, eine höhere Bildungsſtufe zu erklimmen, aus ihrer Trägheit emporgeriſſen werden. Aber abgeſehen von der jedenfalls außerordentlich vortheilhaften Einwirkung, welche hierdurch die geiſtige Entwicklung des Theaters erfahren würde, dürfte ſich auch für die äußere Führung ein nicht geringer Vortheil ergeben. Mit Recht klagt man jetzt über die von Tag zu Tag unmäßiger wer-

denden Anſprüche der Sänger und Schauſpieler. Denn wenn wir auch einräumen wollen, daß der künſtleriſchen producierenden Thätigkeit gegenüber ein anderer Maßſtab anzulegen ſei, als ihn etwa der Beruf des Beamten oder Gelehrten erfordert, ſo darf doch nimmermehr das Mißverhältniß ſo groß werden, daß der Schauſpieler und Sänger untergeordneter Gattung ſchon auf der Gehaltsſtufe eines höheren Beamten ſteht. Jetzt iſt dies in der That der Fall; ein Juriſt, der ſich dem Staatsdienſte widmet. hat ſich lange Zeit zu gedulden, um zu einem Gehalte von 6 — 800 Thalern zu gelangen, eine Summe, welche ſelbſt mittlere Theater den in zweiter Linie ſtehenden Mitgliedern zahlen. Bringen wir nun noch in Anſchlag, daß jener einen mühſamen langwierigen Bildungsgang zurückzulegen hatte, daß nicht wenig Zeit= Geld= und Kraftaufwand erforderlich war, daß ferner eine Reihe ſchwieriger Prüfungen überſtanden werden mußte, während hier eigentlich nichts verlangt wird und der Mangel ſolcher Einrichtungen eben auszudrücken ſcheint, daß man nichts fordern dürfe: ſo wird das Mißverhältniß nur noch größer und bedenklicher. Vielleicht aber läßt ſich ſagen, daß dieſe Ungleichheit eines innern Grundes nicht entbehrt: uns ſcheint nemlich jene unverhältnißmäßig beſſere Beſoldung des Schauſpielers ein Erſatz für denſelben in zweifacher Beziehung ſein. Einmal iſt er zu entſchädigen für die

größere Unsicherheit seiner Stellung und zweitens für die ungünstige Beurtheilung, welche dem Stande von der allgemeinen Meinung widerfährt. Beseitigen wir diese beiden Nachtheile, so werden wir auch ihrer Konsequenzen ledig: sichern wir die Lage der Schauspieler, wie dies bei wirklich öffentlichen Instituten der Fall sein würde, so brauchen wir ihn nicht für die Unsicherheit schadlos zu halten. Was dann noch an Ungewißheit in seiner äußern Existenz übrig bleibt, wird er als eine Folge seines eignen Verhaltens, nicht der Organisation zu betrachten haben. Es ist unzweifelhaft, daß die Mehrzahl der Bühnenkünstler eine sichere Stellung mit geringerem Gehalte dem glänzenden Kontrakte eines Privatunternehmers vorziehen wird: denn nicht nur, daß sie recht wohl wissen, wie leicht hier die Erfüllung des Zugesicherten unmöglich werden kann, es ist auch eine andere Sache, von dem großen Ganzen des Staates abhängig zu sein, als von Einzelnen. Wird dem Institute überhaupt der industrielle Spekulationscharakter entzogen und an die Stelle desselben eine auf Erfüllung der idealen Aufgabe hinzielende Administration gesetzt, so muß dann auch im Einzelnen das kaufmännische Element zurücktreten und der ideale Gesichtspunkt das ihm gebührende Uebergewicht erhalten. Stellt aber die neue Organisation der Theater den Schauspielerstand auf die Stufe in der öffentlichen Achtung, die ihm gebührt, wird die

vollkommene Gleichstellung für das bürgerliche Leben praktisch ausgesprochen, so hört mit dem Aufheben der Degradation auch das Bedürfniß dieser pekuniären Ausgleichung auf: die Ungleichheit wird sich auf das nothwendige Maß beschränken und der Schauspielerstand wird, wenn er einer höhern Anschauung fähig ist, mit dem Tausche sehr wohl zufrieden sein.

Fassen wir noch einige Konsequenzen einer in jenem Sinne unternommenen Theaterreform ins Auge! Aus ihrer großen Zahl sollen nur zwei noch hervorgehoben werden, denen eine besondere Wichtigkeit beizulegen ist. Ein solcher Theaterorganismus wird unzweifelhaft zu der Regelung des Pensionswesens führen, welches von so vielen Seiten als einer der bedauerlichsten Mängel bei dem Theater bezeichnet worden ist. In der That befinden sich nicht viele Theater im Besitze einer leidlich fundierten Pensions- und Wittwenkasse, bei andern liegen nur schwache Anfänge vor, und eine große Anzahl von Bühnen entbehrt einer solchen Einrichtung ganz und gar. So lange die Administration einer großen Menge von Theatern in den Händen von Einzelunternehmern bleiben, und so lange die Städte bei ihren Konzessionsertheilungen von so wenig künstlerischer Einsicht und Liebe zur Kunst ausgehen, ist eine befriedigende Gestaltung dieses hochwichtigen Punktes nicht zu erwarten. Tritt die Bühne in den Staatsverband, so ergibt sich

eine Ordnung des Penſionsweſens von ſelbſt. Was aber faſt noch wichtiger zu ſein ſcheint, iſt, daß eine ſtaatliche Adminiſtration der Bühne auf jeden Fall zu der Gründung einer Theaterſchule führen muß. Denn man wird ſich nicht dagegen gleichgiltig erhalten können, wer ſich der Bühne widmet, man wird beſtimmte Anforderungen an die geiſtige Bildung des Schauſpielers machen und darum den aufwachſenden Talenten Gelegenheit bieten müſſen, ſich theoretiſch und praktiſch für die Bühne vorzubilden. Es iſt mancherlei gegen die Einrichtung ſolcher Schulen geſagt worden, auf der andern Seite haben ſie Fürſprecher gefunden, unter denen wir Eduard Devrient obenanſtellen. Dieſer hat ſowohl in ſeinen an intereſſanten Bemerkungen über Schauſpielkunſt und Theaterweſen überreichen Briefen aus Paris (dramatiſche Werke 4. Band) als auch in einer eignen in demſelben Bande befindlichen Abhandlung „Ueber Theaterſchule“ ſich ſo gründlich über dieſes Kapitel ausgeſprochen, daß wir unbedingt auf ihn verweiſen können. Seit der Zeit, daß jene Schriften veröffentlicht wurden, hat ſich im Bühnenweſen nichts ereignet, was den Wunſch nach Errichtung ſolcher Anſtalten rückgängig werden ließe, vielmehr hat ſich das Bedürfniß durch den fortſchreitenden Verfall der Kunſt nur noch geſteigert. Wir wollen nur auf einen Punkt aufmerkſam machen, der von Jahr zu Jahr an Bedenklichkeit zunimmt:

auf die innere mehr überhand nehmende Unfähigkeit unsrer Schauspieler, zu sprechen. Während Bildung des Organes, Beherrschung der Sprache eine Voraussetzung sein sollte, die vor dem Betreten der Bühne wenigstens zum Theil erfüllt sein sollte, sind wir jetzt in der Lage, es dem Bühnendarsteller zum besonderen Lobe anzurechnen, wenn er deutlich und schön zu sprechen versteht. Selbst Schauspieler von leidlichem Rufe lassen uns nicht selten darüber im Ungewissen, ob sie wirklich deutsch reden, und bisweilen wird auf diese Weise das Verständniß eines Stückes dem Zuschauer fast unmöglich gemacht. Die Vorstellung gleicht einem trüben von Wolken bedeckten Himmel, an dem dann und wann eine Ahnung der hinter dem Wolkenschleier verborgenen Bläue hindurchblickt. Macht es nicht schon diese grenzenlose Sprechverwilderung nothwendig, auf die Heranbildung von Talenten Bedacht zu nehmen? Denn während es bei einsichtiger Leitung dem Jüngling oder dem Mädchen unschwer fallen müßte, sich eine tüchtige Sprachtechnik anzueignen, lassen sich später die angewöhnten Unarten nur höchst mühsam beseitigen, zumal da die Erkenntniß der eignen Schwächen nirgends seltener sich einstellt, als im Schauspielerstande. Was gegen die Theaterschule gesagt worden ist, scheint durchaus nicht stichhaltig; es kommt nur darauf an, daß man die richtige Weise der Einrichtung findet. Man darf freilich weder eine rein

theoretiſche. noch eine rein praktiſche Anſtalt gründen: behält man aber den Grundſatz im Auge, daß der Schauſpieler auf eine tüchtige allgemeine Bildung, namentlich auf Kenntniß der Sprache, Litteratur und Geſchichte dringend angewieſen iſt, daß ferner die ſpeciell techniſchen Vorſtudien gründlich getrieben werden müſſen, und ſetzt man endlich eine ſolche Schule in unmittelbare Verbindung mit einer großen Bühne, ſo wird man die Hauptfundamente derſelben haben. Jedenfalls aber, ſelbſt wenn der eine oder andere Einwand zu beachten wäre, müßte man doch einen Verſuch machen und ſich nicht begnügen, hie und da mißlungene Entrepriſen der Art als Beweiſe für die Unmöglichkeit oder Untauglichkeit der Sache gelten zu laſſen. Denn wie es mit dem Theater ohne Theaterſchulen geworden iſt, das ſehen wir nur zu deutlich: warum ſoll man nicht verſuchen, was dieſe für eine Hilfe gewähren könnten?

Geſetzt nun, der Staat wäre nicht abgeneigt, ſich des Bühnenweſens unmittelbar anzunehmen und die Theater in die Reihe der Kunſt- und Bildungsanſtalten einzufügen, die ihm unmittelbar anzugehören, wie würde ein ſolcher Organismus wohl herzuſtellen ſein? Vor Allem gehört dazu, daß das Theater dem Reſſort der Polizei entzogen wird, die nur in äußerlichen Dingen, nicht in Bezug auf ſeinen geiſtigen und ſittlichen Inhalt mit ihm etwas zu thun haben kann. Von Rechtswegen gehört das Bühnenweſen

dahin, wo die übrigen Kunſtanſtalten ihre adminiſtrative Spitze haben, und in einem durchgebildeten Staatsorganismus kann es nur das Unterrichts- und Kultusminiſterium ſein, welche dieſe Spitze darſtellt. Die erſte Frage, welche dann aufzuwerfen iſt, lautet: wo ſollen ſich Theater befinden? Und hier würde zu antworten ſein: nur da, wo eine ſorgfältige Erwägung auf Grund eingehender ſtatiſtiſcher Erörterungen die Ueberzeugung gewährt, ein Theater könne ſich bei tüchtiger Verwaltung und angemeſſener Etatsnormierung ſelbſt erhalten. Denn das iſt allerdings feſtzuhalten, daß die Hilfe des Staates nur in dringenden Fällen, welche nicht durch Verſchuldung des Inſtitutes eintreten, in Anſpruch genommen werden darf. Man glaube aber ja nicht, daß dieſe Fälle häufig eintreten müßten: denn wenn irgendwo, ſo ſteht bei dem Theater das künſtleriſche Streben mit dem materiellen Erfolge in engem Zuſammenhange. Man wendet vielleicht ein, daß ſo genaue ſtatiſtiſche Nachweiſe gar nicht geliefert werden könnten, daß ſich die Ueberzeugung von der Fähigkeit einer Stadt, ein Theater dauernd zu erhalten, gewinnen laſſe. Iſt dies wahr, ſo iſt einfach zu entgegnen: auf welche Ueberzeugung hin ertheilt man denn jetzt die Konceſſionen? Doch wohl auf keine andere, als auf die, daß es dem betreffenden Unternehmer möglich ſein werde, ſich ehrenvoll zu behaupten. Aber es iſt zuzugeben, eine ſichere Vorausbe-

rechnung ist nicht aufzustellen: deshalb beobachte man das äußerste Maß von Vorsicht und gründe nur sehr wenige stehende Theater. Nur den allergrößten Städten, welche kaum einen Zweifel übrig lassen, ob sich eine Bühne ständig halten könne, gebe man eine solche für das ganze Jahr. Auch da aber stelle man den Etat nicht zu hoch, belaste ihn nicht mit unnöthigem Balletaufwande, vereinfache das Dekorationswesen, treibe keinen Ausstattungsunfug, noch belade man den Etat mit einer Menge von Gagen an ganz unnütze Personen, wie wir das namentlich bei großen Hoftheatern bisweilen finden, daß eigentlich nur der Kassierer wissen kann, wer engagiert ist, nicht das Publikum, das manche dieser geheimen Mitglieder kaum einmal des Jahres zu sehen bekommt. Bei dem unverhältnißmäßig größern Aufwande der Oper kann es hie und da in Frage kommen, ob es nicht angemessener sei, einzelne Bühnen in Mittelstädten auf das Schauspiel zu beschränken, um dieses desto sorgfältiger pflegen zu können. Die Spitze dieser stehenden Theater bildet dann natürlich das Theater der Residenz, das Hoftheater. Es ist kaum zu erwarten, daß der Hof sich dagegen sträuben werde, dasselbe der Leitung des Staates zu überlassen, da es ja auch dem Hofe nur darum zu thun sein kann, die künstlerische Entwicklung der Bühne möglichst zu fördern. Ja, es läßt sich sogar annehmen, daß den wachsenden Ansprüchen des

Etats gegenüber eine ſolche Abgabe, welche dann eine geringere Unterſtützungsſumme in Anſpruch nähme, ſehr erwünſcht ſein möchte. Auf der andern Seite kann ſich der Staat mit der Leitung der Reſidenzbühne durch die Hofbeamten wohl einverſtehen, wenn den Principien, von denen er dem Theater gegenüber ausgeht und an denen er feſthalten muß, Rechnung getragen wird. Tritt aber ein Konflikt in den Anſchauungen und Grundſätzen der Hofintendanz und der Staatsverwaltung ein, ſo iſt im Intereſſe des Ganzen zu wünſchen, daß der Staat die ihm zuſtehende Gewalt ausübe. Es iſt in der That ſchon jetzt wunderbar genug, daß die Theater der Reſidenzſtädte, die bei allem Glanze doch den Abfall von der Kunſt und die Verſunkenheit in den Materialismus ſo deutlich zeigen, die auch in ſocialer und ſittlicher Beziehung oft genug Anlaß zu Tadel und Vorwurf geben, die Aufmerkſamkeit der um das Wohl des Ganzen unabläſſig bemühten Staatsmänner nicht ſchon längſt und in hohem Grade auf ſich gezogen haben. Dem Hofe ſelbſt mag die geringſte Schuld beigemeſſen werden, da er von den vorhandenen Zuſtänden und den von dem Theater ausgehenden Einflüſſen ſchwerlich genauere Notiz nehmen kann. Erwünſcht aber möchte es in jedem Falle ſein, wenn auch die Hofbühnen nicht ſowohl unter der Leitung der Hofbeamten, als damit beauftragter Staatsdiener ſtänden, insbeſondere wegen

der zu erzielenden Uebereinſtimmung der Theaterverwaltungen.

Es beſchränke ſich alſo die Zahl der ſtehenden Theater, welche nur einer Stadt angehören, auf das knappeſte Maß, indem nur diejenigen Städte, in welchen die Exiſtenz einer Bühne bei einem angemeſſenen Etat geſichert ſcheint, eine ſolche erhalten. Damit aber kann die Sache nicht abgemacht ſein, weil ſonſt viele Mittel- und kleine Städte, deren Verhältniſſe einer Bühne wohl eine periodiſche Exiſtenz gewähren können, des Theaters ganz und gar verluſtig würden. Da dies ein unbilliges Verfahren ſein würde, ſo iſt ein Ausweg zu ſuchen, der ohne dieſen Orten zu viel zuzumuthen, die Wiederkehr von Zuſtänden abwehrt, wie ſie das jetzige Wanderbühnenweſen in ſo trauriger Weiſe zeigt. Zu dieſem Zwecke ſchlagen wir vor, daß man einzelne Theaterbezirke bilde: dieſe würden aus einer Anzahl mittlerer und kleinerer Städte beſtehen, auf welche dann ein Theater ſo zu vertheilen wäre, daß je nach der Ertragsfähigkeit des einzelnen Ortes die Bühnen jedem 1, 2, 3 Monate angehörten und zwar in einer beſtimmten vorher bekanntzumachenden oder zu vereinbarenden Reihenfolge. Selbſtverſtändlich iſt, daß auch hier die Ausgabeetats nach ſorgfältiger Erörterung feſtzuſtellen ſind, und daß man da, wo der Bezirk eine geringere Ertragskraft zeigt, einen koſtſpieligen Opernaufwand ganz und gar zu

vermeiden ist. Wo die Bildung eines solchen Bühnenbezirks aus finanziellen Bedenken unräthlich erscheint, ist davon gänzlich abzusehen, so wie auch überhaupt alle Orte auszuschließen sind, deren Kleinheit oder Armuth das Bestehen einer Bühne auch bei einfachem Etat und auf kurze Zeit zweifelhaft erscheinen lassen. Es versteht sich nach früheren Erörterungen von selbst, daß die reisenden Gesellschaften jetziger Art sowie die Sommer- und Tivolitheater gänzlich aufzugeben sind.

Was nun die Administration dieses Bühnenverbandes betrifft, so ist zunächst ein allgemeines Theatergesetz zu erlassen, welches auf alle Bühnen eines Staates gleiche Anwendung leidet. In dasselbe sind außer den auf die künstlerische Thätigkeit sich beziehenden Vorschriften auch Bestimmungen in Bezug auf das sittliche Verhalten und überhaupt Disciplinarbestimmungen aufzunehmen. Zugleich enthält dasselbe die nöthigen Hinweis auf die Voraussetzungen, von deren Erfüllung die Anstellung des Schauspielers abhängt, sowie die Organisation der mit der Hauptbühne in Verbindung stehenden Theaterschule. Ebenso wird das Pensionswesen durch gewisse allgemeingiltige Vorschriften geregelt. Ist es möglich, daß sich die einzelnen Staaten allmählich über die für die Administration der Bühnen zu befolgenden Grundsätze einigen, indem sie, wie dies schon jetzt der Fall ist, zu einem großen Theaterkartel

zuſammentreten, ſo wird auch dies von weſentlichem Nutzen ſein. Aber es muß dieſer Bühnenverband über den polizeilichen Geſichtspunkt hinausgehen und auf eine gemeinſchaftliche Förderung des Kunſtlebens bedacht ſein. Dazu wird vor Allem eine Vereinbarung über die Theateretats führen, welche auf eine Gleichmäßigkeit der Gageſätze und Gaſtſpielhonorare hinarbeitet, ohne dabei die Verſchiedenheit der vorhandenen Mittel zu überſehen. Die Verwaltung der Bühnen ſelbſt endlich iſt in die Hände tüchtiger techniſcher Direktoren zu legen, welche wo möglich aus dem Stande der Schauſpieler ſelbſt hervorgegangen ſind, Männer von Kunſteinſicht, praktiſcher Erfahrung und ſittlichem Charakter; dieſelben aber dürfen ſelbſt nicht auftreten. Finden ſich innerhalb der Berufsgenoſſenſchaft befähigte Perſönlichkeiten nicht, ſo empfehlen ſich für die Leitung der Bühnen dramatiſche und dramaturgiſche Schriftſteller von anerkanntem Talent und Charakter. Wo der Etat der Bühne es irgend zuläßt, möchte übrigens überall eine ſolche litterariſche Kapacität anzuſtellen ſein, um den Zuſammenhang zwiſchen dem Theater und der Litteratur zu erhalten und die Intereſſen der letzteren fortwährend zu vertreten. Endlich wird es ein derartiger Organismus von ſelbſt mit ſich bringen, daß ſich in dem betreffenden Miniſterium eine mit der oberſten Leitung aller Bühnenangelegenheiten betraute Perſönlichkeit befindet.

In kurzen Umriſſen geben wir ſo ein Bild des Theaterweſens, wie es unter der unmittelbaren Leitung des Staates ſich entwickeln würde: in detaillierte Pläne uns zu vertiefen iſt jetzt noch nicht Zeit, da leider nicht viel Ausſicht vorhanden iſt, derartige Gedanken verwirklicht zu ſehen. Doch werden auch diejenigen, welche keine Luſt haben, auf ſolche Reformen einzugehen, zugeben müſſen, daß die Umgeſtaltung weniger Schwierigkeiten zeigt, als man auf den erſten Blick meinen könnte. In der That würde ein ſo einfacher Organismus entſtehen, daß der Staat, der an weit kompliciertere Bildungen gewöhnt iſt, davor nicht zurückzuweichen brauchte. Wir wollen aber unſere Wünſche nicht zu hoch ſpannen, damit wenigſtens das erfüllt werde, was ſich als unabweislich nothwendig herausſtellt. Ebenſo dürfen wir nicht verkennen, daß eine ſo durchgreifende Umgeſtaltung, wie ſie hier vorgezeichnet wurde, zunächſt noch auf ſehr bedeutende Schwierigkeiten ſtößt. Dieſe liegen in den gegenwärtigen Theaterzuſtänden, welche allerdings nicht durch einen Zauberſchlag zu beſeitigen ſind, am wenigſten in größern Staaten: leicht und ohne Mühe möchte ein kleineres Land mit einer ſolchen Reform vorgehen können, obwohl dann wieder zu bemerken iſt, daß erſt durch die Theilnahme der großen theaterreichen Staaten ein befriedigendes Reſultat erzielt werden kann. Dazu kommen die allgemeinen Zeitverhältniſſe: dieſe ſind ſo ernſter

und bedenklicher Art, daß die Aufmerksamkeit und Thätigkeit der Staatsverwaltung in so hohem Grade und so von allen Seiten in Anspruch genommen wird, daß dieselbe kaum daran denken kann, da zu organisieren, wo es nicht ganz unabweisbar nothwendig ist. Einer friedlicheren Zeit, wo die politische Konstellation weniger bedenklich, die Nahrungslosigkeit weniger bedrohlich, das sociale Leben weniger unterwühlt und zerklüftet sein wird — und es wird ja eine solche bessere Zeit nicht ausbleiben, wenn es uns sonst ernstlich darum zu thun ist — weisen wir eine solche Organisation zu. Aber indem wir diesen Theil der Aufgabe freiwillig hinausschieben, haben wir dadurch eine dringende Verpflichtung, jetzt wenigstens das zu thun, was eine weitere Verzögerung nicht gestattet. Daß Etwas geschehe, verlangen gerade diejenigen Zustände, deren Ueberwachung und Besserung jetzt die Sorge des Staates in vollem Maße beansprucht: denn das verfallene und verfallende Theaterwesen steht mit jenen in engem Zusammenhange. Danach stellt es sich als die letzte Aufgabe dieses Abschnittes heraus, auf das aufmerksam zu machen, was von Seiten der Gemeinschaft und ihrer leitenden Organe für das Bühnenwesen unter allen Umständen geschehen muß. Vor Allem ist dem Unwesen und Unfuge der reisenden Gesellschaften niederen Ranges ein Ende zu machen: denn dieselben sind in jeder Weise unnütz, ja sogar verderblich.

Sie haben nicht nur Nichts gemein mit der Kunſt und Poeſie, ſondern ſie entwürdigen ſogar beide und belaſten das ganze Theaterweſen mit dem Schatten allgemeiner Mißachtung. Als induſtrielle Unternehmungen betrachtet, ſind ſie zumeiſt ohne alle ſichere Baſis und darum die Quelle unendlicher Kalamitäten, welche nicht bloß den Stand der Komödianten, ſondern auch mittelbar die Bewohner der Ortſchaften treffen, in denen ſie ihre Bretter aufſchlagen. Sie bezeichnen ſich endlich als Beförderer der Leichtfertigkeit und Unmoralität und bilden geradezu Pflanzſchulen für Zuſtände, welche mit den Grundſätzen, von denen die Staatsgemeinſchaft ausgehen muß und die ſie ſonſt ſcharf zu betonen pflegt, in unauflöslichem Widerſpruche ſtehen. Alles in Allem genommen, ſie ſind in jeder Beziehung unwürdig, in unſerm jetzigen Kulturleben noch fortzubeſtehen. Es wäre nun zwar das Beſte, man beſeitigte dieſe kleinen Wandertheater durch eine allgemeine Konceſſionsentziehung, die von den meiſten gar wohl verdient ſein möchte, aber derartigen Gewaltſchritten ſtehen immer einige Bedenken entgegen. Denn man würde das Unrecht, welches man begieng, daß man dieſe Unternehmungen nicht bloß duldete, ſondern ſogar mit rechtlicher Befugniß ausſtattete, dadurch gut machen, daß man ein neues Unrecht begienge. Und ſo ſchwer es Jemandem, der ein Dutzend ſolcher reiſenden Truppen kennen zu lernen

Gelegenheit hatte, fallen muß, die Existenz derselben zu prolongieren, so kann er doch nicht einmal gewährte Rechte entziehen wollen. So bleibt nur zweierlei übrig: erstens hat man die noch konzessionierten Theater strenger zu überwachen, und zweitens darf man zunächst neue Konzessionen nicht ertheilen. Die erste Forderung enthält durchaus nichts Anderes, als was bereits gegeben ist: man hat nur die schon obliegende Pflicht gewissenhaft zu erfüllen. Wie dies zu geschehen habe, bleibt dem Ermessen der Behörde überlassen, aber geschehen muß es, und an Anhaltpunkten fehlt es nicht. Man beaufsichtige nur die künstlerischen Leistungen — wenn man dieses Schauspielern so nennen soll — verbiete unnachsichtig alle gemeinen und unsittlichen Fabrikate und verhindere Uebergriffe in die höhern Gebiete, welche durch Darstellungen in solchen Kreisen nur entwürdigt werden können. Man untersuche die finanziellen Verhältnisse, gestatte nicht, daß Unternehmungen fortbestehen, die längst als untergegangen betrachtet werden müßten und dulde nicht, daß das Geschäft zur Schwindelei werde und die Betheiligten dabei zu Grunde gehen. Eben so sei man unnachsichtig gegen das gewöhnliche unmoralische Treiben dieser Gesellschaften und gestatte nicht das Ueberhandnehmen höchst verwerflicher und in ihren Folgen weit hinausreichender Verhältnisse. Wird hier eine Zeit lang der polizeiliche Standpunkt, den der Staat dem Theater

gegenüber einnimmt, mit Konsequenz und Ernst durchgeführt, so wird sich sicherlich die Zahl der konzessionierten Gesellschaften bald von selbst reducieren, ohne daß es eines Gewaltschrittes bedarf. Ertheilt man dann außerdem keine neuen Erlaubnisse, so werden wir in wenigen Jahren diese Wanderbühnen niedern Ranges beseitigt sehen, und damit ist ein wichtiger Schritt für die Fortentwicklung des deutschen Theaters und für seine Feststellung in der allgemeinen Achtung geschehen. Was hier die einzelne Landesverwaltung thut, kann in seinem Erfolge durchaus nicht dadurch benachtheiligt werden, daß ein benachbarter Staat es vorzieht, dem Unwesen nicht zu steuern: hier hat jedes Land die volle Kraft, innerhalb seiner Grenzen mit der Reform zu beginnen.

Demnächst bedarf es auch eines Einschreitens gegen die allerwärts aufwachsenden Tivolitheater, denn auch diese können im Ganzen nur als Institute bezeichnet werden, verderblich für Kunst, Geschmack und Sitte, als Ausflüsse materialistischer Richtungen und als Unterstützungen derselben. Man wird hier um so leichter eingreifen können, als theils das Tivoliwesen mit den Wanderbühnen zusammenhängt, theils die Erlaubniß, in der Arena zu spielen, in der Regel alljährlich neu eingeholt wird.

Schwieriger wird die Sache bei den städtischen Theatern; doch ist zu hoffen, daß hier die städtischen Behörden

nach und nach von der verkehrten Auffassung, welche die meisten ihren Bühnen gegenüber haben, zurückkommen, und gleichfalls ist zu erwarten, daß der Staat den ihm zustehenden Einfluß, dies herbeizuführen, ausüben wird. Vor allen Dingen sollen die Städte mittlerer Größe, die weder eine bedeutende Unterstützung zu geben vermögen, noch vermöge ihrer pekuniären Verhältnisse einer Bühne hinreichenden Ertrag versprechen, von einer solchen ganz und gar absehen. Eine Belastung aber durch Pachtabgaben, durch Forderungen mehrerer Benefize für städtische Anstalten sollte geradezu nirgends stattfinden. In großen Städten wäre von einer Theaterdirektion jedenfalls zu verlangen, daß dieselbe eine gewisse Höhe des Etats nicht überschritte, selbst dann nicht, wenn die Vermögensverhältnisse des Unternehmers eine hinreichende Garantie bieten. Denn es handelt sich darum, ein dauerndes Bestehen des Institutes zu sichern, nicht einen momentanen Glanz zu geben, der auf zufälligen Verhältnissen beruht, welche schon bei der nächsten Direktion andere sein können. Als wünschenswerth ist es nun ganz besonders zu bezeichnen, daß die städtischen Theater aufhören, Privatunternehmungen zu sein und Eigenthum der Städte selbst werden. Wenn es in späterer Zeit dazu kommen soll, daß die Theater ein Glied des Staatsorganismus werden, so ist diese Uebernahme von Seiten der Städte der richtige und nothwendige Ueber-

gang dazu; ja es reicht vielleicht ſpäter eine Vereinbarung zwiſchen Staat und Stadt hin, um dieſe Anſtalten unter der Oberaufſicht des erſteren als Eigenthum der letzteren fortbeſtehen zu laſſen. Was auch immer dagegen geſagt ſein mag, wie man ſich auch darauf ſtützen möge, daß vorliegenden Erfahrungen nach ſolche ſtädtiſche Entrepriſen weit koſtſpieliger und ſchwieriger ſein, alle Einwendungen ermangeln des ausreichenden Gewichtes. Denn wenn man ſchlechte Erfahrungen machte, ſo lag das nur an der Art, wie man die Sache betrieb, an der Einrichtung, an der ausführenden Perſönlichkeit, an den Anſprüchen, welche man erhob, nicht an der Sache ſelbſt. Es muß immer wieder wiederholt werden: wenn die Theater Unternehmungen ſind, auf die man ſich ohne Verluſt zu leiden nicht einlaſſen kann, dann darf man dieſelben auch nicht Privatunternehmern überlaſſen. Iſt es aber möglich, daß ſie ſich nicht nur erhalten, ſondern auch — worauf man ſich gern beruft — öfters ſogar Gewinn abwerfen, nun dann wird auch das ſtädtiſche Inſtitut beſtehen können, welches nur die Aufgabe hat ſich zu erhalten und wahrſcheinlich von der allgemeinen Theilnahme nicht ohne unmittelbare Unterſtützung gelaſſen wird. Darauf alſo iſt hinzuwirken, daß die Städte ihre Theater ſelbſt halten, daß ſie die Leitung derſelben einem angeſtellten techniſchen Direktor übergeben und von einer Verpachtung, Ver-

miethung ꝛc. gänzlich abſehen. Nächſt der Aufhebung oder dem Abſterben der Wanderbühnen iſt die Entſtehung ſtädtiſcher Bühnen als der wichtigſte Fortſchritt der Theaterentwicklung anzuſehen, der zunächſt möglich iſt: jener wäre mehr negativer, dieſer iſt entſchieden poſitiver Natur. In dieſer Beziehung erweiſt es ſich als die Aufgabe des Staates, dieſen Fortſchritt zu begünſtigen und zu vermitteln. Da wo es gelingt, eine ſolche Aenderung des Verwaltungsprincipes herbeizuführen, beſchränkt ſich dann die beaufſichtigende Stellung, welche er allen öffentlichen Anſtalten, auch den im Privatbeſitze befindlichen gegenüber einnehmen muß, von ſelbſt. Denn jenes Aufgeben des Konceſſionsweſens bedingt eine höhere Anſchauung von dem Weſen der Bühne und ihrer Bedeutung und läßt deshalb von vornherein eine würdigere Behandlung derſelben erwarten. Gleichwohl wird er nicht unterlaſſen dürfen, den künſtleriſchen und ſittlichen Inhalt der Bühne ſorgfältig zu beobachten. Wo aber an dem Konceſſionsweſen feſtgehalten wird, muß die Aufſicht eine weit eingehendere ſein; dieſelbe ſteht natürlich zunächſt der ſtädtiſchen Behörde zu, aber es darf dabei nicht ſein Bewenden haben, da die von der Bühne eventuell ausgehenden ſchlimmen Einwirkungen durchaus allgemeiner Art ſind und den Staat ſelbſt benachtheiligen. Namentlich iſt eine ſtrenge Prüfung der

Etatsverhältniſſe und ein ſcharfes Auge für den ſittlichen und künſtleriſchen Geiſt des Unternehmens nothwendig.

Den Hoftheatern endlich gegenüber verſchwindet die Verpflichtung des Staates gänzlich, die materielle Lebensfähigkeit der Bühne im Auge zu behalten: denn hier iſt eben durch die Munificenz des Hofes dafür geſorgt, daß eine lähmende Störung nicht eintreten kann. Dagegen iſt das künſtleriſche und ſittliche Gebaren dieſer Anſtalten dem Staate durchaus nicht gleichgiltig, oder ſoll es nicht ſein. Eine Hingabe an die materialiſtiſchen Tendenzen der Gegenwart iſt eben ſo ſehr den Intereſſen des Staates zuwider, als ſie die Stellung und Wirkſamkeit der Bühne in empfindlicher Weiſe bedroht. Moderne Theaterſtücke mit frivoler Tendenz oder wenigſtens auf dem Grunde einer leichtfertigen Lebensanſchauung ruhend ſind, wie wir ſchon bemerkten, weit gefährlicher als diejenigen Dramen, welche ſich in politiſchen Anſpielungen und liberalen Phraſen ergehen; denn dieſe verklingen ſchnell und erregen höchſtens für den Augenblick, während jene nur zu leicht Eingang finden, Wurzel ſchlagen und die ſittliche Lebensanſchauung alterieren. Das Repertoir der Hoftheater kann, wenn es ſich in die ſeichten Gewäſſer der franzöſiſchen Luſtſpiellitteratur oder in den Sumpf der deutſchen Nachahmer verliert, einer aufmerkſamen Ueberwachung nicht entwiſchen, die in dem von uns angedeuteten Sinne der freien Bewegung nimmermehr

ſchaden, ſondern vielmehr die Hinderniſſe, welche den Weg zur Erfüllung der wahren Aufgabe erſchweren, aus dem Wege ſchaffen wird. Eben ſo wenig kann den Hoftheatern das Recht eingeräumt werden, unſittliche Zuſtände in ſich zu dulden, während dieſelben ſonſt überall mit Nachdruck bekämpft werden. Es kann hier nicht der Ort ſein, durch Beiſpiele darzuthun, daß es auch bei den erſten Bühnen häufig an ſittlichem Wandel mangelt, und je öffentlicher dergleichen Vorkommniſſe durch die öffentliche Stellung der betreffenden Perſonen werden, um ſo weniger können ſie laut oder ſchweigend gutgeheißen werden. Dem Hofe aber, welcher dem Lande und insbeſondere der Reſidenzſtadt mit bedeutendem Koſtenaufwande eine Kunſtanſtalt zu geben gedenkt, welche ein Schmuck derſelben ſein ſoll, kann unmöglich hier durch unzeitige Toleranz gedient ſein, welche das ganze Inſtitut, wenn nicht um Beſuch und oberflächliche Theilnahme, ſo doch um die tiefere Achtung aller wahrhaft Gebildeten liegt. —

Wenn in dieſem Sinne ſich der Staat des Bühnenweſens annimmt, dann dürfen Alle, welche noch an eine höhere Bedeutung deſſelben und an ſeine Fähigkeit, ein wichtiges und erſprießliches Glied in unſerm geiſtigen und künſtleriſchen Leben zu ſein, glauben, die frohſten Hoffnungen hegen. Denn wie ſchwierig auch die Aufgabe im Anfange erſchien, wird ſie erſt tüchtig in Angriff

genommen, so wird sie von Jahr zu Jahr leichter werden, weil der Erfolg nicht ausbleiben wird. Es bedarf nur erst der Ueberzeugung, daß das Theater in unserer Zeit etwas Anderes ist als es sein soll und man wird bald der ersten Erkenntniß die zweite hinzufügen, daß es seine höhere Bestimmung auch erfüllen kann. Darauf, und nur darauf kommt es an. Sollte sich aber jene Anschauung nicht einstellen, dann sollte wenigstens die Erkenntniß nicht ausbleiben, daß Vieles in unserm Theaterwesen mit den Grundsätzen, welche die staatliche Gemeinschaft an die Spitze ihrer Existenz stellt, in feindseligstem Gegensatze steht. Schon diese Erkenntniß wird uns aus der heillosen Inkonsequenz herausreißen, welche materialistisches und unchristliches Getreibe auf der einen Seite laut und hart verdammt und auf der andern ungestraft bestehen läßt. Der wichtigsten aber von den Grundlagen, auf welchen unsere bürgerliche und staatliche Gemeinschaft ruht, wollen wir im nächstfolgenden Abschnitte unsre besondere Aufmerksamkeit widmen. Es ist dies das Christenthum: dessen Stellung zu dem Theater werden wir daher demnächst ins Auge zu fassen haben. —

Zweites Kapitel.

Das Theater und das Christenthum.

Daß schon unser Vorhaben, wie es sich in der Aufschrift ankündigt, bei manchem Leser Anstoß erregen wird, müssen wir leider mit Bestimmtheit voraussetzen: denn nicht Wenige zeigen lebhafte Abneigung und unverhülltes Mißtrauen gegen Bestrebungen, welche das Christenthum aus seiner isolierten Stellung, in der es lange Zeit mehr außerhalb des Lebens, als in demselben stand, in die ihm gebührende Stelle und Thätigkeit zurückrufen wollen. Man hat sich zu sehr gewöhnt, die einzelnen Lebensgebiete für sich zu betrachten und hat ihre Zusammengehörigkeit, sowie ihre Beziehung zu der gemeinschaftlichen Basis zu beachten verlernt. Nirgends aber tritt dies deutlicher hervor, als in Bezug auf unsre christliche Religion. Das moderne geistige, politische und sociale Leben haben sich in gleichem Grade zur Unabhängigkeit vom Christenthume, wie zur Selbständigkeit unter einander ausgebildet. Man hörte zwar nicht auf anzuerkennen, daß das Christenthum der Ausgangspunkt und die Basis unseres Lebens sei, aber

man ließ es bei der ſtill ruhenden Baſis bewenden und ſchnitt ihre lebendige Wirkſamkeit, die ſich nach allen Seiten hin erſtrecken ſollte, ab. So bildete ſich allmählich, je höher die Entwicklung der einzelnen Lebensgebiete ſtieg und je kunſtvoller ihr Organismus wurde, eine um ſo größere Kluft zwiſchen Religion und Leben. Dazu kam, daß auch innerhalb der Religion ſelbſt die Emancipationsluſt ſich zur Geltung brachte und an die Stelle des unveränderlichen poſitiven Glaubens die ſubjektive Auffaſſung des Einzelnen zu ſetzen verſuchte. Es iſt hier nicht der Ort zu zeigen, welche inhaltvolle Folgen im Geleite dieſer Beſtrebungen waren, aber gewiß iſt, daß die Macht der Religion, ihre Stellung im Leben, welche durch die ſelbſtändige Entwicklung des Lebens ſelbſt ſchon geſchmälert wurde, noch dadurch verringert ward, daß die individuelle Anſicht und Deutung an dem unmittelbar göttlichen Inhalte derſelben zu rütteln und zu kürzen bemüht war. Zu allen Zeiten aber iſt die beſſere und tiefere Anſchauung von göttlichen und menſchlichen Dingen nicht ſtumm geblieben: auch in den Zeiten, wo die poſitive Gläubigkeit von rationaliſtiſcher Freidenkerei erdrückt zu werden drohte und das Leben ſeines nothwendigen Zuſammenhanges mit dem Chriſtenthum faſt ledig ward, haben ſich ſtets beſſer Denkende laut und eindringlich vernehmen laſſen. Aber es gelang ihnen nicht, eine ſiegreiche

Stellung zu erkämpfen. Denn im äußern und geistigen Leben schien zunächst Alles dasjenige ein mit Frohlocken zu begrüßender Fortschritt, was von jenen mißtrauisch angesehen oder geradezu als Rückschritt beklagt wurde. Es bedurfte einer längeren Erfahrung, erschütternder Ereignisse, nicht zu verdeckender und zu bemäntelnder Zustände, um mit der Erkenntniß, daß hinter der kunstreichen Entwicklung der Form der Kern des Inhaltes zurückgeblieben sei, auch das Bedürfniß und die Sehnsucht nach demselben wieder zurückzubringen. Erst in den letzten Jahren ist dieses Verlangen ein allgemeineres geworden und findet auf den verschiedensten Gebieten lebendigen Ausdruck. Denn wenn wir die Ueberzeugung gewonnen haben, daß hinter der Entwickelung unseres äußern und geistlichen Lebens die religiöse Seite bedeutend zurückgeblieben ist, wenn wir ferner das Christenthum als die ewige und göttliche Quelle alles Lebens erkennen, wenn wir endlich unsre Zustände, namentlich auf dem socialen Gebiete, nicht anders als bedrohlich und verfallend bezeichnen müssen: ist es da nicht natürlich, daß wir in der Vernachlässigung jenes Inhaltes, des christlichen Elementes, die Ursache dessen erblicken, was uns so beklagenswerth wie verbesserungswürdig erscheint? Ist es darum nicht vor allen Dingen erforderlich, daß wir darüber uns Rechenschaft zu geben suchen, welche Beziehung zu dem Christenthume, als der einzig giltigen

Basis alles Erdenlebens, den einzelnen Gebieten und Erscheinungen inwohnt, wie diese Beziehung sich jetzt gestaltet und auf welche Weise sie wieder herzustellen ist? In der That, man kann derartige Bestrebungen nur natürlich, ersprießlich, nothwendig nennen.

Dennoch aber stoßen dieselben nur zu häufig auf Mißtrauen und Mißachtung. Man ist diese Betrachtungsweise so wenig gewohnt, daß man ihr Mangel an innerer Wahrheit zuzuschreiben geneigt ist: man hält sie für künstlich gemacht und legt ihr sehr unlautere Motive unter. Mag auch zu solchem Mißtrauen von Seiten derer, welche an die Stelle der unchristlichen jetzt die christlich sein sollende Phrase setzen, Veranlassung gegeben werden, im Ganzen sollte man sich vor so voreiligem Urtheile hüten. Denn dieses zeigt eben, wie weit Viele noch von der Erkenntniß des Zusammenhanges alles inneren und äußern Lebens entfernt sind. Man übersehe aber auch nicht die Schwierigkeit der Aufgabe: denn so leicht zu erkennen ist, was man verloren hat und was man braucht, so schwer ist es nun den Weg des Wiedererlangens zu zeigen: man zerschneidet leicht ein Band und knüpft es nur mühsam wieder zusammen. Wenn man endlich dabei über gewaltsame Herstellung von gar nicht vorhandenen Beziehungen klagt, von einer willkürlichen Unzusammengehöriges vereinigen wollenden Verfahrungsweise spricht, so übersieht man dabei

häufig, noch abgesehen davon, daß Nichts in unserem Leben ohne eine innige Beziehung zu dem Uebrigen ist, ganz besonders den Gang der historischen Entwicklung. Sehr häufig ist nur in dieser und nur allmählich jenes Bewußtsein einer vorhandenen Beziehung verloren gegangen.

So erscheint vielleicht Manchem das diesem Abschnitte zugewiesene Thema als eine Aeußerung der Willkür: ein Verhältniß des Christenthums zum Theater liegt so ganz außerhalb ihres Anschauungskreises, daß sie hier an ein gewaltsames Verfahren denken. Und doch ist von einer Gewaltsamkeit gar keine Rede: denn ohne schon auf die inneren Beziehungen einzugehen, ohne uns auf das Princip zu berufen, daß nichts ohne Verhältniß zum Christenthum gedacht werden könne, wenn es ein Recht zu bestehen beanspruche, zeigen zwei Umstände die Befugniß unseres Vorhabens. Denn einmal ist das Theater auch bei den christlichen Völkern aus dem religiösen Leben hervorgegangen und von Haus aus in einer Gemeinschaft mit der Kirche gewesen. Zweitens aber ist die Beziehung des Theaters zum Christenthum unendlich oft Gegenstand ernstester Erwägung von Seiten hervorragender Theologen geworden, so daß die verschiedenen hierüber ausgesprochenen Ansichten einen eigenen Abschnitt in der Litteratur des Theaters und in der theologischen Litteratur bilden können. Wir unternehmen also durchaus nichts Neues, wenn wir

dieſe Beziehung einer neuen Erörterung unterwerfen, nichts Gewaltſames, weil dieſelbe äußerlich hiſtoriſch begründet und von zahlreichen Vorgängern anerkannt iſt. Daß dieſelbe nicht unberückſichtigt bleiben kann, liegt theils in der Verpflichtung, an wirklich wichtigen Geſichtspunkten nicht vorüberzugehen, theils in der Ueberzeugung, daß es gerade in unſeren Tagen Noth thut, den erſten und größten unſerer Lebensfaktoren überall und eindringlich dem Gedächtniſſe und dem Leben zurückzurufen. Zudem möchte, ſo viel auch über Theater geſchrieben wird, dieſe Seite in neuerer Zeit am wenigſten berückſichtigt ſein, eine nothwendige Folge der oben kurz geſchilderten Verhältniſſe. *)

Gehen wir von der gegenwärtigen Lage der Dinge aus, ſo ſcheint dieſe allerdings für diejenigen zu ſprechen, welche mit dem Inhalte dieſes Abſchnitt nicht übereinſtimmen zu können meinten; denn ein Verhältniß des Theaters zum Chriſtenthum, iſt nicht aufzufinden. Wir können nicht ſagen, es ſei eine freundſchaftliche anerkennende Beziehung vorhanden, aber eben ſo wenig von einer offen ausgeſprochenen Feindſchaft ſprechen. Vielmehr ſtehen Theater und Kirche — denn wir haben an die äußere Erſcheinung des Chriſtenthums

*) In vortrefflicher Weiſe iſt das Verhältniß des Theaters zur Kirche dargeſtellt von H. Alt (Berlin 1846). Zu vergleichen iſt auch Ständlein: Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels (Göttingen 1823).

zu denken — völlig von einander isoliert da, so daß beide kaum Notiz von einander nehmen. Die Bühne hat längst vergessen, daß sie einst von der Kirche ausgieng und hat sich zu völliger Selbständigkeit entwickelt, in dem Laufe dieser Entwickelung aber sich ganz und gar verweltlicht. Die religiösen Stoffe haben aufgehört den Inhalt der Bühnenspiele zu bilden, und an ihre Stelle haben sich weltliche Händel und irdische Leidenschaften gesetzt: eine Beziehung auf christlichen Glauben und christliche Tugend weist kaum irgend eines der neuern Schauspiele auf. Auf der andern Seite hat die Kirche sich nicht in der Lage gesehen, das ihr sich entfremdende Institut auf seine früheren Zustände zurückzuweisen, und dies um so weniger, als aus den Fortschritten, welche das Leben und die Bildung der Menschen machte, ihr andere Hilfsmittel erwuchsen, durch welche sie auf die religiöse und sittliche Bildung einzuwirken vermochte. Sie hat darum der Emancipation der Bühne Hindernisse nicht in den Weg gelegt und sich begnügt, sich von derselben im Ganzen theilnahmlos abzuwenden. Wo sich aber eine Berührung derselben mit dem Theater findet, seit dem Reformationszeitalter, da bestand dieselbe nur in einer negierenden Thätigkeit, indem zu mehreren Malen — wenn auch nicht in dem strengen Tone der alten Kirchenväter, welche in dem Schauspielwesen das antik-heidnische Element bekämpften — ent-

ſchieden verwerfende Urtheile über das Theater ausgeſprochen wurden. Die Darſtellung geiſtlicher Stoffe wurde nun von der Kirche ſelbſt zurückgewieſen und nicht bloß das Heilige der Bühne entzogen, weil daſſelbe profaniert wurde, ſondern auch die perſönliche Einführung des geiſtlichen Standes als unerlaubt angeſehen. In dieſer Hinſicht hat ſich eine negative reſtringierende Beziehung der Kirche zum Theater noch auf unſere Tage fortgepflanzt, indem namentlich der Katholicismus ſtreng darauf hält, daß nicht über das Weltliche hinausgegriffen werde, während der Proteſtantismus im Ganzen weniger gegen die Darſtellung der Diener des göttlichen Wortes eiferte. In allerneueſter Zeit hat der Erzbiſchof von Paris ſogar den Theaterſängern verboten, in den Kirchen zu ſingen, und damit eine entſchiedene Stellung dem Theater gegenüber eingenommen. Im Ganzen aber können wir in unſern Tagen nur von einer indifferenten Stellung beider Inſtitute zu einander reden. Es fragt ſich nun, ob dieſer Zuſtand der Gleichgiltigkeit der richtige, durch die Natur der betreffenden Dinge gegebene ſei.

Hierbei möchte man im Hinblick auf die hiſtoriſche Entwicklung fragen, auf welche Weiſe denn das urſprüngliche Verwandtſchaftsverhältniß verloren gegangen, wie die gegenſeitige Entfremdung eingetreten ſei. Vieles kam zuſammen, um dies zu bewirken. Die erſten Anfänge des

Schauſpielweſens gehören allerdings der Kirche an, ſind aber vermöge ihrer großen Einfachheit und Unſelbſtändigkeit nur als erſte Anfänge, wie wir ſie eben nannten, anzuſehen. Schon während dieſer erſten Periode zogen aber weltliche Beſtandtheile ein, welche nach und nach immer mehr an Ausdehnung zunahmen. Als dieſe dann das Schauſpiel aus der Kirche herausdrängten und auf Markt und Straße übertrugen, begann die Entfremdung, zunächſt äußerlich und lokal, indem der Inhalt der Darſtellung meiſt noch geiſtlich blieb. Allmählich ward auch dies anders, indem das weltliche Beiwerk die Oberhand gewann; damit war der zweite Schlag gegen den Zuſammenhang geführt. Es kommt aber hier insbeſondere noch die politiſche Lage Deutſchlands und der Gang der geſammten geiſtigen Entwicklung in Betracht. Die Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts waren wenig geeignet, der Entwicklung des Theaters zu Hülfe zu kommen, da Deutſchland von politiſchen und religiöſen Wirren zerriſſen war. Das Theaterweſen, das in dieſen Zeiten eine tendenziöſe Stellung durch eine polemiſierende Behandlung der reformatoriſchen Ideen einnahm, konnte ſich um ſo weniger der Rohheit damaliger Zuſtände entwinden, als der beklagenswerthe Zerfall der Litteratur in eine gelehrte und volksthümliche vorher ſchon eingetreten war. In dieſem Auftreten der gelehrten Richtung in unſerer Litteratur, welche

ſich im Theater zuerſt in den Schulkomödien und den Nachahmungen der Antike zeigte, haben wir keine Hauptursache für jene Entfremdung von Theater und Kirche, wir können gleich ſagen, Theater und Religion zu erblicken. Denn in der Litteratur gieng man auf die Klaſſiker zurück, und insbeſondere folgte man im Drama der verkehrten Auffaſſung der Franzoſen; das Volksmäßige, welches eben urſprünglich mit dem Kirchlichen verbunden geweſen war und in ſich in dieſer Verbindung (vergl. Devrient, Geſchichte der d. Schauſp. Band 1. Anhang) noch hier und da erhalten hat, und deſſen weitere Pflege und Ausbildung den Zuſammenhang mit dem chriſtlich-kirchlichen Elemente bewahrt haben würde, blieb vernachläſſigt liegen und verſank geradezu in platte Gemeinheit. Die neu entſtehende kunſtmäßige Poeſie ſetzt ſich zwar nicht wider das Chriſtenthum, aber ſie ſuchte ſich auch nicht unmittelbar mit demſelben zu verbinden. Als nun im Anfange des 18. Jahrhunderts die Bühne von dieſer Dichtungsgattung in Beſchlag genommen wurde, konnte natürlich von einem Zurückgehen auf die Anfänge derſelben keine Rede ſein. Selbſtverſtändlich trägt hier, wenn von einer Verſchuldung geſprochen werden ſoll, die Litteratur die Schuld und nicht die Bühne.

Die frühere Verbindung von Theater und Kirche war eine materielle, ſtoffliche; die Schauſpieler behandelten

Gegenstände aus der biblischen oder aus der Kirchengeschichte oder hatten unmittelbar zum Zweck, christliche Moral zu lehren. Es fragt sich, ob diese stoffliche Beziehung eine nothwendige sei: ist dies der Fall, so hätten wir am Ende darauf zu denken, wie der Bühne und dem Drama diese stofflich-religiöse Richtung zurückzugeben sei. Hier läßt sich nun wohl mit aller Bestimmtheit behaupten, daß es einer solchen Wiederaufnahme religiöser Stoffe nicht bedarf, um die Verbindung zwischen Theater und Religion wieder herzustellen, und die Versuche, welche in jüngster Zeit gemacht worden sind, werden schwerlich irgendwie bemerklichen Erfolg haben. Diese Versuche, Resultate des auf allen Gebieten sichtbaren Strebens, das Christenthum zu einer lebendigen Macht in unserm Leben zu machen, zeigen sich auf verschiedene Weise. Einmal nemlich kann man in dem eben erwähnten Sinne handeln, unmittelbar christliche Stoffe in das Drama zurückführen wollen. Dieses religiöse Drama, tadellos an sich, wird aber von keinem Einflusse auf das Theater sein können, und bei dem innern Bedürfniß der dramatischen Dichtung, zur scenischen Verwirklichung zu gelangen, auch in der Litteratur keine entscheidende Wendung herbeiführen. Dazu bedürfte es eines weit entschiedneren Umschwunges in unserm ganzen geistigen Leben, und derselbe ist weder so bald noch in dem zu jenem Zwecke erforderlichen Umfange zu gewärtigen.

Ob wir aber überhaupt einen ſolchen ſtofflich-chriſtlichen Inhalt der dramatiſchen Dichtung herbeizuwünſchen haben, das iſt eine Frage, welche hier nicht zur Erörterung kommen kann. Dagegen läßt ſich aus den vorhandenen Verſuchen die beſtimmte Erwartung ableiten, daß die Bühne ſich dieſer dramatiſchen Richtung zunächſt nicht annehmen kann. Das würde ihr nicht einmal erlaubt werden, da man ihr allgemein die Befähigung, das Heilige ſelbſt zur Darſtellung zu bringen, abſpricht. Dramatiſche Dichtungen aber, die von der ſceniſchen Verkörperung von vornherein abſehen wollen oder abſehen müſſen, ſind nicht geeignet, einen eingreifenden Einfluß auf die Dichtung ſelbſt auszuüben. Uebrigens ſind unſere Bühnenzuſtände allerdings nicht der Art, daß man die Streitfrage, ob das Heilige auf der Bühne dargeſtellt werden dürfe und ſolle, welche ſeiner Zeit (1815) Dräſeke, damals in Bremen, bejahend beantwortete, wieder aufzunehmen geneigt ſein könnte. Jetzt iſt faſt Alles ſo angethan, daß man ſich der entgegengeſetzten Anſicht zuwenden muß: denn wie würden ſich bibliſche Dramen in unſerem heutigen Repertoir, mitten unter dem Opernpomp und Balletprunk, unter den flachen Erzeugniſſen der komiſchen Muſe, unter der modernen Theaterfabrikarbeit ausnehmen? Und wie möchte man noch daran glauben, daß das Publikum mit hinreichendem ſittlichem Ernſte dergleichen Darſtellungen entgegennehmen

werde, oder daß die Persönlichkeit der Darsteller den Gedanken fern halte, schon ihr Erscheinen in solchen Rollen sei eine Profanation dieser hohen und heiligen Charaktere! Möchte man doch fast historisch großen Persönlichkeiten das traurige Loos erspart wissen, im historischen Trauerspiele von unwürdigen und unfähigen Darstellern zu elenden Schattenbildern herabgezogen zu werden! Also wenn man auch vielleicht der Bühne die Befähigung zugestehen möchte, auch jene hohe Aufgabe, die Darstellung rein christlicher Dramen, in ihr Bereich zu ziehen, so muß man doch jetzt davon gänzlich absehen, wo weder die Fähigkeit noch die Neigung dazu vorhanden ist.

Es ist aber damit nicht wenig gesagt, denn es heißt nichts Anderes, als daß jenes zu hoch, die Bühne aber zu tief stehe, als daß ein solches Unternehmen sich für sie eigne. Ein hartes Verdammungsurtheil ist damit ausgesprochen, härter als es vielleicht auf den ersten Anblick scheint. Denn andere Kunstgebiete werden ja auf eine solche Weise nicht eingeengt. Der Malerei gesteht man nicht nur das Recht zu, das Göttliche und Heilige bildlich darzustellen, sondern man bezeichnet es als ihre unabweisbare Pflicht, als den Kulminationspunkt ihrer Wirksamkeit. Und ist es anders mit den übrigen Künsten? Die Baukunst kennt keine höhere Aufgabe, als den Bau würdiger schon in ihrer äußern Erscheinung Verehrung ge-

bietender Gotteshäuſer, die Bildhauerkunſt ſtellt unſern Herrn und Heiland, Apoſtel und Heilige dar, die Muſik weiht ſich dem Dienſt der Kirche und wird von dieſer nicht verſchmäht, die Dichtkunſt endlich hat zu allen Zeiten die Wunderwerke Gottes erzählen und die Thaten der ewigen Liebe preiſen dürfen — — und nur der Schauſpielkunſt ſoll es verſagt ſein, in der Ausübung ihrer Thätigkeit über das Menſchliche und Weltliche hinauszugreifen? Widerſpricht dies nicht dem Namen Schauſpielkunſt, da doch alle Kunſt in eine unmittelbare Beziehung zu dem Göttlichen zu treten ſtreben ſoll? Wir werden wohl entgegnen müſſen, daß der Schauſpielkunſt als ſolcher jene beengende Schranke nicht gezogen werde, ſondern nur dem Theater, dem Inſtitute, in welchem dieſe Kunſt zur Aeußerung gelange. Dann aber wäre ja das Theater eine Anſtalt, welche der Kunſt nicht förderlich, ſondern hindernd für ſie wäre: dann entäußerte ſich die Kunſt ihrer idealen Höhe und ſänke auf eine tiefere Stufe herab, noch bevor ſie auf der Bühne erſchiene. Da wir auch dies nicht annehmen können, ſo bleibt nur übrig, jene Beſchränkung aus dem momentanen Zuſtande des Theaterweſens abzuleiten, und anders wird es ſich auch nicht verhalten. Nicht das Theater überhaupt, ſondern insbeſondere unſer Theater, wie es jetzt iſt, hat jene Beſchränkung über ſich ergehen laſſen müſſen, welche ihm den höchſten Gipfelpunkt ſeiner

Aufgabe vorenthält. Iſt das nicht ein deutlicher Beweis für ſeinen Verfall? Soll alſo die Höhe der Kunſt ihm zugänglich werden, ſo muß es eine andere Geſtalt zu gewinnen ſuchen, damit ſich das religiöſe Gebiet nicht von ihm abwende; nicht das ſtofflich-chriſtliche Drama, ſondern ein mehr chriſtlicher Geiſt der Bühne ſelbſt iſt es, was hier die Lücke ausfüllen wird.

Man hat ferner ſich bemüht, und ein ſüddeutſcher Dichter, welcher einige Jahre hindurch beſonderer Gunſt ſich erfreute, hat mit leidlichem Selbſtbewußtſein darauf hingearbeitet, das Drama innerlich zu chriſtianiſieren, indem man die religiöſe Empfindung zum Motive der Dichtung machte. Hätte es dem Verſuche jenes Dichters nicht zu ſehr an tiefer Innerlichkeit und dramatiſcher Geſtaltungskraft gefehlt, möchte hier vielleicht ein Erfolg zu erringen geweſen ſein. Aber ſelbſt die, welchen das Tendenziöſe des Verſuches nicht anſtößig war, wurden von der poetiſchen Schwäche deſſelben zurückgeſcheucht. Indeß muß auch hier bemerkt werden, daß die jetzige Bühne von ſolchen Unternehmungen nicht großen Nutzen ziehen wird: ſie iſt ſo ausſchließlich und noch dazu ſo grob weltlich geworden, daß der Kontraſt zu groß wäre. Man würde wahrſcheinlich, ſo lange die materialiſtiſchen Reizmittel im Vordergrunde ſtehen bleiben, ſolchen Dichtungen verdrieß-

lich und verſtimmt den Rücken wenden und nur über Frömmelei und Heuchelei die Achſel zucken.

Wie nun einmal die hiſtoriſche Entwicklung des Bühnenweſens ihren Gang genommen hat, erſcheint eine materielle Verbindung zwiſchen Theater und Religion als ein hohes zunächſt gewiß nicht, vielleicht kaum jemals zu erreichendes Ideal. Mit Idealen ficht es ſich aber ſchlecht in einer ſo ideallosen Zeit wie die unſrige iſt: jetzt gilt es nur inſoweit das Ideal vorzuhalten, als die Wirklichkeit deſſen Aufnahme geſtattet. In dieſem Sinne ſehen wir von einer ſolchen ſtofflichen Chriſtianiſierung der Bühne ab, welche übrigens niemals die weltliche Dichtung von derſelben verdrängen darf, wenn nicht der Gewinn zugleich ſchweren Verluſt mit ſich bringen ſoll. Aber trotz dieſes Zugeſtändniſſes halten wir an einer engen Beziehung zwiſchen dem Theater und der Kirche feſt; nur verlegen wir das Bindungsmittel von außen nach innen, von dem Materiale der Darſtellung auf den Geiſt und Sinn derſelben. Dieſes Verhältniß iſt ein eben ſo natürliches wie nothwendiges und kann durchaus nicht als ein ſpecifiſches Eigenthum der Bühne betrachtet werden, ſondern iſt vielmehr ganz allgemeiner Natur. Von allen Lebensgebieten haben wir unbedingt zu verlangen, daß ſie Nichts enthalten, was im Widerſpruche mit dem Chriſtenthume ſteht; überall iſt ein harmoniſches Verhältniß zu dieſem

herzuſtellen, alſo auch bei dem Theater. Freilich iſt das Bewußtſein, daß das ſo ſein müſſe, und daß die ſelbſtändige Entwicklung der einzelnen Sphären und Gebiete niemals zu einer Entfremdung gegen das Chriſtliche, als das Grundgeſetz alles Lebens führen dürfe, in unſrer Zeit bei der Mehrzahl verloren gegangen: es gilt eben dieſes Bewußtſein zu neuem Leben zu erwecken. Wäre dem nicht ſo, ſo wäre es mehr als überflüſſig, auf dieſe nothwendige Uebereinſtimmung der einzelnen Erſcheinungen und den dadurch auch zwiſchen Theater und Kirche, zwiſchen Kunſt und Religion vermittelten Zuſammenhang ausdrücklich hinzuweiſen. Wäre jenes Bewußtſein lebendig und thätig geblieben, ſo würde der Gang der Entwicklung ein anderer geworden ſein, und dieſer ganze Abſchnitt, ja mehr noch, alle die in dieſem Buche enthaltenen Erörterungen wären nicht nothwendig geworden. Wie nun aber die Dinge ſtehen, gilt es vor Allem auf die Wiederherſtellung jener Harmonie hinzuarbeiten. Worin — ſo fragen wir zunächſt — beſteht denn dieſelbe? Und handelt es ſich wirklich um ein in der Natur der Dinge liegendes Verhältniß, nicht um eine künſtlich und willkürlich herangebrachte Forderung?

Von allem Anbeginn an haben ſich die religiöſen Syſteme, auch der heidniſchen Völker, nicht darauf beſchränkt, eine Reihe von Glaubenslehren aufzuſtellen, welche von

dem Weſen und Wirken der Gottheiten und den ihnen von den Menſchen zu erweiſenden Ehrfurchtsbezeugungen handelten. Man lehrte nicht bloß, daß es höhere unſichtbare Mächte gebe, welche das Geſchick der Erde und ihrer Bewohner lenkten, und begnügte ſich nicht ſie zu fürchten und anzurufen, ihnen Tempel zu bauen und Opfer darzubringen, ſondern es erwuchs mit und aus dieſen Glaubens- und Kultusſatzungen ein Sittengeſetz, welches dem Menſchen vorſchrieb, nach dem Willen jener Gottheiten ſein eignes Leben zu geſtalten. So äußerte ſich ſchon frühzeitig ein Einfluß der Religion auf die im irdiſchen Leben geltenden Grundſätze, Religioſität und Moralität berührten einander. Dieſer Einfluß und Zuſammenhang erreicht ſeinen Höhepunkt in dem Chriſtenthum, welches nicht bloß die Beziehung des Menſchen zum Jenſeits endgiltig feſtſtellte, ſondern auch das geſammte irdiſche Leben durchdrang und ſich zur Baſis, zum Mittel- und Ausgangspunkte alles Daſeins machte. Es ſtellte ſich nicht unwirkſam und iſoliert hin, ſondern erfaßte mit geſtaltender Kraft das geſammte Leben, und daſſelbe durchdringend unterdrückte es nicht ſeine einzelnen Gebiete, ſondern nahm an ihrer weitern Ausbildung thätigſten Antheil. Chriſtlicher Geiſt fand Eingang in die Satzungen des Staates und in die Sitte der Familie, in die Bücher der Wiſſenſchaft wie in die Werke der Kunſt. Es ſollte ferner keine andre Tugend

und Sittlichkeit geben als die auf dem christlichen Glauben ruhende und aus ihm erwachsene, jeder einzelnen Lebensäußerung sollte aus dieser Quelle die Fähigkeit des Gedeihens und das Recht des Bestehens erwachsen. In diesem Sinne sollte die ganze Erde und das ganze menschliche Leben christianisiert werden, und das für das Ganze und Einzelne oft gebrauchte Beiwort „christlich" ist wahrlich keine bloße Phrase. So war denn mit dem Eintritt des christlichen Zeitalters sowohl dem Drama als der Bühne die Verpflichtung auferlegt, christlich zu werden, und zwar nicht bloß durch einen unmittelbaren stofflichen Anschluß an das Christenthum, sondern auch durch eine Uebereinstimmung mit den sittlichen Grundsätzen desselben. Diese letzte Anforderung war, wenn auch nicht die höhere, so doch die wichtigere, weil sie eine unveränderliche, für alle Zeiten und Verhältnisse geltende war. Als das materielle Band sich lockerte und endlich ganz abfiel, blieb diese zweite Forderung stehen und gewann an Gewicht, weil die aus dem äußern Zusammenhange hervorgehende Unterstützung wegfiel. Auch die selbständig gewordne, weltlich emancipierte hatte an dieser Beziehung zum Christenthume, als an dem Grundgesetze alles Lebens, unabänderlich festzuhalten. Sie durfte nicht indifferent gegen das sittliche Element des Christlichen werden, und auf der andern Seite lag es der Kirche ob, wenn sie auch gegen die

Selbſtändigkeit der Bühne keine Einwendungen machen wollte oder konnte, darauf zu achten, daß ſie nicht ihren ſittlichen Charakter einbüße. Gegenſeitige Gleichgiltigkeit alſo, wie ſie jetzt vorhanden zu ſein ſcheint, iſt in dem Weſen der Sache durchaus nicht begründet; vielmehr iſt ein innerlicher Zuſammenhang auch jetzt noch, bei vollſtändig veränderter Geſtalt der Dinge, als nothwendig zu erachten. Wenn derſelbe augenblicklich aufgegeben ſcheint, ſo kann dies nur als temporäre Abirrung angeſehen werden, welche baldmöglichſt zu beſeitigen iſt. Es wird aber, um zum völligen Verſtändniß der Sachlage zu gelangen, nothwendig ſein, den Zuſtand der gegenſeitigen Entfremdung und die Urſachen deſſelben näher in's Auge zu faſſen.

Wollen wir dem Urtheile der öffentlichen Meinung folgen, ſo müſſen wir die Entfremdung als eine vollſtändige bezeichnen, die jede Spur einer frühern äußern uud noch vorhandenen innern Verwandtſchaft verwiſcht hat. Denn Theater und Kirche erſcheinen heut zu Tage ſo von einander entfernt, daß Mancher gleich bei der Zuſammenſtellung derſelben erſchrecken mag. An den Hauptfeſttagen der Kirche pflegt die Bühne geſchloſſen zu werden, ja in England ſchließt die Sonntagsfeier auch für den Abend die Theater zu. Der Prediger und der Schauſpieler ſcheinen uns zwei ſo direkte Gegenſätze, daß wenn man ſie neben einander gehend träfe, ſchwerlich irgend Jemand eine

Bemerkung über dieſe ſeltſame Zuſammenſtellung unterdrücken möchte. Ja, nicht nur, daß die Begegnung Verwunderung erregt, es geſellt ſich wohl leicht der Verdacht hinzu, der Prediger, welcher mit dem Schauſpieler ſo offen verkehre, möge wohl weniger geiſtlich als weltlich geſinnt ſein. Ganz richtig bemerkte Alt*), daß man nur Wenige finden werde, welche am Vormittag in der Kirche das heilige Abendmahl genießen und denſelben Abend im Theater zubringen: wenn auch das ernſteſte und tiefſte Drama gegeben wird, man pflegt doch darüber ſich zu wundern und munkelt wohl Etwas von Leichtſinn und Weltluſt. Wie die Kirche heut zu Tage ſich gegen eine Behandlung des Religiöſen und Kirchlichen auf der Bühne erklärt, und den geiſtlichen Stand nicht als handelnde Perſon eingeführt wiſſen will, haben wir ſchon geſehen: ja es führt dieſe Abneigung zu grillenhaften Verſtümmelungen und Umänderungen der Gedichte. Da man unmöglich meinen kann, wenn der Domingo im Don Carlos auf dem Theaterzettel ſich in einen Kanzler verwandle, ſo höre dadurch das Publikum auf zu wiſſen, daß es eigentlich den Beichtvater des Königs vor ſich habe, ſo kann dieſes Verfahren nur durch die Ueberzeugung erklärt werden, der geiſtliche Stand werde durch die Bühne profaniert. Es

*) In der ſchon erwähnten Schrift.

hat also offenbar ein solcher Umschwung stattgefunden, daß man das, was man früher wollte und erstrebte, jetzt auf keine Weise zulassen will. Man erachtet die Bühne für unwürdig, das Christliche und Geistliche in sich aufzunehmen: und diese Unwürdigkeit kann nur darin liegen, daß dieselbe den Anforderungen der Sittlichkeit nicht mehr in christlichem Sinne Beachtung schenkt. Von einer andern Anschauung kann die Kirche bei ihrer jetzigen Stellung zum Bühnenwesen nicht ausgehen, diese Anschauung aber müßte nicht sowohl zu einer strengen Scheidung der Gebiete und Gleichgiltigkeit gegen das enger begrenzte Terrain der Bühne, sondern zu einer offenen Feindschaft gegen diese führen. Hält die Kirche das Theater für ein so weltlich geartetes, so ganz und gar dem Religiösen und Kirchlichen abgeneigtes und dessen unwürdiges Institut, so kann sie konsequenter Weise sich nicht auf die Defensive der Sonderung beschränken, sondern sie muß es entweder reformieren oder überhaupt bekämpfen. An das Erste ist offenbar gar nicht zu denken, und in Hinsicht auf das Zweite sind nur hie und da einzelne Aeußerungen vorgekommen. Es fragt sich aber, ob die Kirche zu jener Auffassung berechtigt ist, ob wirklich das Theater so viel von seinem sittlichen Inhalte eingebüßt hat, daß es mit den allgemeinen Grundsätzen christlicher Moral nicht mehr im Einklang steht. Diese inhaltschwere Frage ist leider nicht

wohl ablehnend zu beantworten. Es ist nur wahr, daß unser modernes Leben dem Materialismus in erschreckender Weise anheimgefallen ist, daß dies Princip der Diesseitigkeit — und etwas Anderes ist der Materialismns nicht — dasselbe regiert. Vielleicht aber ist kein Gebiet aufzufinden, in welchem das materialistische Wesen so ganz und gar überhand genommen hat, wie es in dem Theater der Fall ist. Denn nicht nur, daß in der poetischen Literatur sich ein Mangel an sittlichem Ernst und an Tiefe der Auffassung selbst bei besseren Talenten kundgab, das Theater ist so offenbar mit der Litteratur zerfallen, daß sich eine eigne Gattung von Litteratur gebildet hat, welche nicht mit den Annalen der Poesie, sondern nur mit den Jahrbüchern der Bühnen verkehrt. Der äußere Prunk und Flimmer hat sich aus der ihm gebührenden untergeordneten Stellung als Mittel zu der Geltung als Zweck selbst aufgeschwungen und beherrscht den Schauplatz durch Kostüme, Dekoration und Maschinerie. Die Schauspielkunst hat sich zu einem mit Effekten kokettierenden Virtuosenthume ausgebildet, und an solider Technik nicht minder wie an echter künstlerischer Innigkeit eingebüßt. Der Stand der Schauspieler endlich hat nicht nur ihm oft vorgeworfene geistige und sittliche Gebrechen nicht bekämpft, sondern trägt dieselben in thörichter Selbstüberschätzung oder aus beklagenswerther Unkenntniß dessen, was ihm eigentlich

obliegt, offen zur Schau. Wir mögen uns nach dieſer oder jener Seite wenden, überall iſt Materialismus, Dieſſeitigkeit, Verflachung, nirgends Idealismus, Tiefe der Lebensanſchauung, wahres Kunſtleben, — — am ſeltenſten aber gerade das, was hier vor Allem in Frage kommt, eine fromme chriſtliche Geſinnung. Möge Niemand das für einen einſeitigen Angriff auf das Bühnenweſen halten, der die Schadhaftigkeit anderer Gebiete überſieht! Allerdings werden dieſe Vorwürfe nicht die Bühne allein, ſondern vielmehr das ganze moderne Leben treffen müſſen, aber es iſt doch nicht zu verkennen, daß einmal das Theater ſie ganz beſonders verdient, und dann, daß die Oeffentlichkeit dieſes Inſtitutes, und ſeine Stellung im Intereſſe des Publikums ihr Gewicht verſtärkt.

Wenn es aber ſich nicht anders verhält, wenn wirklich gerade das Theater einer der Hauptlagerplätze des Materialismus iſt, wenn es jetzt nicht viel mehr als eine Luxusanſtalt iſt, welche dem Publikum wenig nützt, die Litteratur wenig fördert, und den Stand, der ihm angehört, eher gefährdet, als zu einer innerlich und äußerlich geſunden Exiſtenz erzieht, wie kann dann die Kirche, als die Vertreterin des Chriſtenthums, ſich auf eine indifferente, höchſtens hie und da abwehrende Stellung beſchränken? Das möchte am Ende unbegreiflich ſcheinen, und innerlich iſt es auch nicht begreiflich, ſondern nur äußerlich erklär-

lich. Die Auflöſung des Lebens in ſeine einzelnen Gebiete, die ſelbſtändige Ausbildung dieſer, die damit gegebene und immer mehr bewirkte Iſolierung des Chriſtenthums, welches in eine faſt unthätige Stellung innerhalb des unmittelbar kirchlichen Gebietes gedrängt wurde, haben das herbeigeführt. Nur ſo konnten Entfremdungen eintreten, welche von den nachtheiligſten Folgen waren, nur ſo waren zugleich bis auf dieſe Stunde fortbeſtehende Inkonſequenzen der Anſchauungs- und Verfahrungsweiſe in Staat, Kirche und Familie möglich, die gleichfalls die verderblichſten Einflüſſe äußerten. Eine ſolche Inkonſequenz iſt das Betonen des chriſtlichen Principes, wie es in dieſen Tagen ſich geltend macht, und die gleichzeitige Toleranz gegen manche Erſcheinungen in unſerm Theaterweſen.

Wollte man aber verlangen, nun ſolle das Theater als eine unchriſtliche Anſtalt geſchloſſen werden, ſo würde man durchaus wieder etwas ſehr Verkehrtes thun: denn um das mit Fug und Recht zu thun, müßte erſt entſchieden feſtſtehen, daß die Bühne in keiner Beziehung zu denjenigen Grundſätzen gebracht werden könnte, welche aus der chriſtlichen Glaubens- und Sittenlehre hervorgehend, als die unveränderliche Baſis unſres ganzen öffentlichen und Privatlebens angeſehen und in dieſer Stellung erhalten werden müſſen. Ein ſolches Inſtitut würde ein unchriſtliches und unſittliches genannt werden müſſen und in keiner Beziehung

Schonung verdienen, auf keinen Fall aber unter dem Schutze der Höfe und unter dem Scheine von Privilegien bestehen. Deshalb bedarf es einer bestimmten Antwort auf die Frage: widerstreitet das Schauspielwesen überhaupt dem sittlichen Gesetze des Christenthums? Diese Frage hat in den ältesten Zeiten bereits kirchliche Schriftsteller beschäftigt, und nur in der neuesten Zeit hat die Theologie sich weniger mit ihr abgegeben, so sehr auch der Zustand des Theaters dazu auffordert. Man hat zu verschiedenen Zeiten nicht mit derselben Entschiedenheit sich über diesen Pnnkt geäußert, und nicht immer lagen dieselben Entscheidungsgründe vor, im Ganzen aber sind nicht unerhebliche Einwände gegen die Sittlichkeit des Schauspieles beigebracht worden. Die Urtheile der Kirchenväter lauten zumeist sehr streng. Tertullian, Presbyter zu Karthago, (200 n. Chr.) geht in seiner Schrift de spectaculis ausführlich auf diesen Gegenstand ein, und wenn er auch anerkennt, daß die heilige Schrift nirgends die Schauspiele ausdrücklich verbietet, so hält er doch den Besuch der Theater im Ganzen für unanständig, und eines Christen nicht würdig. „Nun hat Gott befohlen — sagt er — daß wir durch Sitte, Sanftmuth und Frieden den heiligen Geist in unsern Herzen bewahren, nicht aber durch Geschrei, Zorn und andere Gemüthsbewegungen aus denselben verscheuchen sollen. Wie paßt dies aber zu den Schauspielen,

bei denen man unmöglich ohne mancherlei Gemüthsbewegungen bleiben kann. Denn ohne diese würde das Schauspiel gar keinen Reiz haben. Und gelänge es auch einem, im Theater von allen Affekten frei zu bleiben, in welchem Falle er unstreitig alles Vergnügens entbehren würde, so hätte er doch dabei seine Zeit unnütz zugebracht, die er als Christ füglich besser anwenden könnte. Zudem sind die meisten Stücke voller Unanständigkeiten, die man sonst im Leben so viel als möglich zu verheimlichen bemüht ist. Wie ungereimt ist es nun, im Theater geflissentlich aufzusuchen, was man im wirklichen Verkehr weder sehen noch sehen lassen will! Von dem was man ohne Sünde nicht thun kann, soll man auch die Abbildungen nicht lieben. Das Theater aber ist meist der Schauplatz sündhafter Handlungen, Zorn und Wuth in den Trauerspielen, Unanständigkeiten und Schandthaten in den Lustspielen." Er erinnert an das Verbot, welches das mosaische Gesetz (5. Mos. 22, 5) gegen die Verkleidungen der Männer in Frauentracht ausspricht. „Man kann an Gott nicht denken, wo nichts von Gott ist; daher darf man nicht aus der Kirche Gottes in die Kirche des Teufels gehen, oder die Hände, die man im Gebete zu Gott erhoben hat, zum Beifallklatschen im Theater brauchen." — Manches dieser Worte möchte auch heute noch seine Anwendung finden können; ehe wir aber auf die Gründe eingehen, welche

uns zu anderer Auffassung bestimmen, wollen wir noch andere Urtheile der Kirchenväter vernehmen.

Der ungefähr gleichzeitige Clemens von Alexandria äußert sich nicht weniger ungünstig und findet besonders bedenklich, daß das Theater die heftigsten Leidenschaften errege; auch gedenkt derselbe des Einflusses des Theaters auf politische Bewegungen, indem Empörungen häufig daselbst entstanden seien, wahrscheinlich die erste Aeußerung eines politischen Bedenkens gegen die Einwirkungen der Bühne auf die Masse des Volkes. Der Bischof Cyprian von Karthago ist dem Schauspiel abhold (250 n. Chr.) und eben so wird dasselbe von Lactantius (300) verurtheilt. Dieser nennt die Schaubühne den Sitten höchst verderblich: „was sollen Jünglinge oder Jungfrauen thun — sagt er — wenn sie sehen, wie dies (er spricht von dem Inhalte der Stücke) ohne alle Scham geschieht und von Allen mit Wohlgefallen angeschaut wird. Jedenfalls werden sie erinnert, was sie wohl thun könnten, und von jener Wollust entzündet, die besonders durch den Anblick erregt wird. Sie billigen das Dargestellte, indem sie lachen, und kehren, mit dem Laster behaftet, verderbter nach Hause zurück.“ Besonders beachtenswerth sind die Aeußerungen des Bischofs Chrysostomus von Konstantinopel (400), der eine genaue Kenntniß des damaligen Theaterwesens hatte; denn nachdem unter Konstantin dem Großen

das Christenthum Staatsreligion geworden war, konnte der Theaterbesuch nicht mehr als der Besuch heidnischer Götterfeste gelten, ein Gesichtspunkt, von dem die Vorgänger natürlicher Weise ausgehen mußten. Chrysostomus nennt die Theater Wohnungen des Teufels, Schauplätze er glaubt, das Theater reize zur Unzucht, mache weibisch, der Unsittlichkeit, Lehrsäle der Schwelgerei und Ueppigkeit ꝛc.; erfülle das Gemüth mit theatralischen Bildern und verdränge daraus die ernsten Gedanken, gewöhne zum Müßiggang, erfülle mit Abneigung gegen häusliche Freuden, gegen Frau und Kinder und gegen den gemeinschaftlichen Gottesdienst, den es durch das Eindringen theatralischer Gestikulationen in die Kirche verunehre. Augustinus (um 400) in seinen Schriften de civitate dei, de vera religione und in den confessiones erklärt sich auf das strengste gegen die scenischen Spiele, welche Erfindungen des Teufels seien, und bedauert, daß er in seinem früheren Lebensalter das Theater so oft besucht, sein Gemüth durch erdichtete Erzählungen und Fabeln habe erfüllen und durch unnütze Rührungen habe erschüttern lassen. Der Abt Isidorus von Pelusium (bis 440) leugnet, daß die Zuschauer durch das theatralische Vergnügen gebessert werden könnten, und der gleichzeitige Presbyter Salvianus von Massilia erklärt das Vergnügen an den Schauspielen geradezu für einen Abfall vom Christenthum, weil Christen in der

Taufe dem Teufel, ſeinem Pompe und ſeinen Werken entſagt haben und im Theater zu ihnen zurückkehren, weil die Kirchen leer werden, wenn an einem Feſttage geſpielt wird ꝛc.

In völliger Uebereinſtimmung ſehen wir die Kirchenſchriftſteller dieſes Zeitalters unverholen ihr Verdammungsurtheil über das Theater ausſprechen, und mit gleicher Beſtimmtheit erklären ſich die Koncilienbeſchlüſſe und Synodalverordnungen gegen daſſelbe. Es handelte ſich hier um die Frage, ob ein Hiſtrio in der chriſtlichen Kirchengemeinſchaft und als Abendmahlsgenoſſe geduldet werden dürfe. Das Koncil zu Elvira (305) verordnete: Si pantomimi credere voluerint, placuit, ut prius actibus suis renuntient et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius non revertantur. Quod si facere contra interdictum tentaverint, projiciantur ab ecclesia. Alſo der Schauſpieler ſollte ſein Gewerbe aufgeben, wenn er Chriſt werden wollte; eine Rückkehr zu dem früheren Geſchäfte ſollte Ausſtoßung aus der Kirchengemeinſchaft nach ſich ziehen. Das Koncilium zu Arles (314) verfügte daſſelbe, und noch umfaſſender äußern ſich die apoſtoliſchen Konſtitutionen (VIII. 32): *Τοῖς ἐπὶ σκηνῆς ἐάν τις προσείη ἀνὴρ ἢ γυνὴ ἢ ἡνίοχος ἢ μονόμαχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουδεμπιστὴς ἢ Ολυμπικὸς ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστὴς ἢ λυριστὴς ἢ ὁ τὴν ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος — — ἢ*

παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν. — Θεατρομανία εἴ τις πρόσκειται — ἢ παυσάσθω ἢ ἀποβαλλέσθω. Hier werden ſogar diejenigen verdammt, welche der Theaterwuth ergeben ſind. Das Koncil zu Karthago (397) geſtattete wenigſtens, daß diejenigen, welche obwohl Chriſten, doch zu dem aufgegebenen Berufe aus dringenden Gründen zurückgekehrt ſeien, wieder in die Kirchengemeinſchaft aufgenommen werden dürften, wenn ſie aufs Neue dem Schauſpielweſen entſagten. Indeſſen war die Liebe zum Theater ſchon damals eine ſo ſtarke und feſtgewurzelte, daß ſich das folgende Koncil zu Karthago (399) darauf beſchränken mußte, den Neugetauften aufzuerlegen, eine Zeit lang das Schauſpiel nicht zu beſuchen; wer am Sonntage in's Theater gienge, ohne den Gottesdienſt beſucht zu haben, ſolle excommuniciert werden (qui die solemni praetermisso solemni ecclesiae conventu ad spectacula vadit, excommunicetur.) Dieſe ſtrengen Verfügungen mögen nun freilich in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche keine beſondere Wirkſamkeit erlangt haben, am wenigſten mag unter dem Stande der Hiſtrionen in jener Zeit, da die Chriſten noch in der Minderzahl und höchſtens geduldet waren, das Verlangen entſtanden ſein, mit dem Chriſtenthume durch Aufgabe ihres Berufes in Gemeinſchaft zu treten. Und doch erzählt man ſelbſt aus jenen Zeiten von der wunderſamen Bekehrung des Geneſius und der Pelagia, welche als die

Schutzpatrone der Schauspieler gelten, welche beide die christliche Lehre zu verspotten sich bemühten, und mitten in diesem Bemühen von einer solchen Sinnesänderung befallen wurden, daß sie dem Schauspielerwesen entsagend sich zur christlichen Religion bekannten. Genesius soll in Rom bei der Diocletianischen Christenverfolgung umgekommen, Pelagia aber als Einsiedlerin in einer Höhle am Oelberge gestorben sein.

Anders wurde es, als seit Konstantin das Christenthum eine äußerlich gesicherte Stellung einnahm und dadurch eine politische Bedeutung bekam. Aber wenn man auch das Schauspielwesen unter gewissen Beschränkungen gestattet, indem nur zu bestimmten Zeiten, als an den Tagen ihrer Geburt und ihres Regierungsantrittes ꝛc., niemals aber am Sonntage, zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten dergleichen Schauspiele stattfinden sollten (der Cod. Theodos. XV. 6, 2, gibt als Grund an: ne ex nimia harum restrictione tristitia generetur): blieb er doch in Bezug auf die Schauspieler und Schauspielerinnen bei den alten Gesetzen. Sie heißen durchweg inhonestae personae, welche nur dadurch der Wohlthaten der Religion theilhaftig werden konnten, daß sie ihrem Gewerbe entsagten. Es erscheint danach schon als eine Vergünstigung, wenn der Cod. Theodos. (XV. 7, 1) bestimmt, daß Schauspieler und Schauspielerinnen, wenn sie in Lebens-

gefahr ſind, das Sakrament empfangen dürfen, im Falle der Geneſung aber dann nicht mehr gezwungen ſein ſollen, die Schaubühne zu betreten. Mildere Geſetze erließ Juſtinian (527—565), welcher allerdings durch ſeine Gemahlin Theodora, die früher Schauſpielerin geweſen war, ein Intereſſe für den Schauſpielerſtand gewonnen haben mochte. Er verbot nemlich, den Schauſpielerinnen einen Eid abzuverlangen, daß ſie ihr gottloſes und ſchimpfliches Gewerbe aufgeben wollten, und geſtattete Ehen mit geweſenen Schauſpielerinnen und deren Töchtern. Doch erſtrecken ſich dieſe Verfügungen nur auf Perſonen, welche dem Stande entſagt haben; dieſer ſelbſt blieb eine inhonesta professio und der Name Schauſpielerin ein Schimpfwort, das ſich eine geweſene Schauſpielerin geſetzlich nicht gefallen zu laſſen brauchte.

Den Standpunkt, welchen die ältere chriſtliche Kirche dem Schauſpiel gegenüber einnahm, iſt in dem Vorſtehenden klar genug bezeichnet: ſie hielt daſſelbe für entſchieden unſittlich und verwerflich. Wir dürfen dabei jedoch nicht überſehen, daß ſowohl der Zuſtand des Schauſpielweſens, als wie die Lage der Kirche andere waren, als in unſeren Tagen. Die theatraliſchen Schauſpiele waren noch durchaus heidniſch und überdies zur Wüſtheit und Rohheit verfallen, ſo daß wir ſie nicht im Entfernteſten mit dem griechiſchen Theater der Perikleiſchen Zeit vergleichen dürfen.

Das Christenthum aber war noch nicht ausgebreitet, noch weniger hatte es schon das ganze Leben durchdrungen und umgestaltet, sondern es war im Kampfe mit dem zwar ersterbenden, aber doch noch mächtigen Heidenthum begriffen. Die Schauspiele schienen so eng mit diesem verbunden, daß sie der neuen Lehre als bekämpfenswerthe Gegner erschienen, und der sittliche Verfall des Standes, die Verworfenheit und Unzucht, die in ihm herrschte, mußte die Feindschaft nur noch vergrößern. Indessen ist auf der andern Seite auch nicht in Abrede zu stellen, daß jene verweisenden Urtheile auch auf inneren Gründen, welche aus dem Wesen der dramatischen Spiele abgeleitet sind, beruhen: und ebenso wenig darf man abreden, daß wie auch sonst sich das Theaterwesen der Neuzeit innerlich und äußerlich gegen jene alten Schauspiele vervollkommnet habe, der Kern der Sache derselben geblieben ist. Daß aber nicht bloß die damaligen Verhältnisse, die natürliche Opposition des Christenthums gegen alles Heidnische und die Sittenlosigkeit in den öffentlichen Spielen jene Verdammungen herbeiführte, das zeigt sich am deutlichsten darin, daß auch später die Opposition der Kirche gegen das Theater, wenn auch weniger schroff, fortdauerte, als jene ersten heidnischen Zeiten schon längst überwunden und der Bestand des Christenthumes äußerlich gesichert war.

Zunächſt aber wird es nöthig ſein, auf die innige Beziehung beider zu einander hinzuweiſen.

Es iſt bekannt, daß der chriſtliche Gottesdienſt älteſter Zeit eine ſymboliſch-liturgiſche Darſtellnng des Erlöſungswerkes in ſich einſchloß, die einen dramatiſchen Charakter hatte: es war ein Drama des erhabenſten und erhebendſten Inhaltes. Der ſonntägliche Abendmahlsgenuß der Gemeinde gab zu dieſer inhaltsvollen und großartigen Feier Anlaß: ſie beruhte auf einem Zuſammenwirken des Biſchofs, Presbyters, der Diakonen und der Gemeinde. Als ſpäter die ſonntägliche Laien-Kommunion wegblieb, hörte das Gemeinſchaftliche der gottesdienſtlichen Feier inſoweit auf, als die Gemeinde in die Stellung des Zuſchauenden zurücktrat. Dies verblieb in der katholiſchen Kirche, während die proteſtantiſche, welche an der altchriſtlichen Gemeinſchaftlichkeit des Abendmahls feſthalten zu müſſen glaubte, jene ſymboliſche Darſtellung, in welcher der Gottesdienſt kulminirte ganz und gar aufgab.

Indes kamen ſchon frühzeitig anderweitige dramatiſche Elemente hinzu. Man verkürzte die urſprüngliche umfaſſende Liturgie und war nun genöthigt, die Bedeutung des einzelnen Feſtes bei ſeiner Feier beſonders hervorzuheben. Das konnte unter den damaligen Verhältniſſen nicht ſowohl durch die Predigt geſchehen, als vielmehr durch eine Verſinnlichung des Theiles des Erlöſungswerkes, dem das

einzelne Fest gewidmet war. Zugleich bedurften die an sinnliche Kulte gewöhnten heidnischen Völker, um zu dem großen geistig-sittlichen Inhalte des Christenthums durchdringen zu können, einer sinnlichen Vermittlung: es war nothwendig den Völkern auch durch die äußere Gestalt der Gotteshäuser und des Gottesdienstes zu imponieren, das von dem Christenthume Gebotene sollte sich überall als ein Höheres, Schöneres, Wirkungsvolleres darstellen. Dieses durchaus gerechtfertigte Streben trat besonders bei den großen Festen der christlichen Kirche hervor, bei keinem mehr als bei dem Osterfeste, welches von ältester Zeit an als das vornehmste Fest begangen worden war. Dieses ward denn auch in den folgenden Jahrhunderten mit wunderbarer Pracht gefeiert: zur Zeit Konstantins des Großen schwamm, wie uns erzählt wird, Konstantinopel in der Osternacht in einem Lichtmeere, daß die Nacht den Tag an Helle zu übertreffen schien. Der Pracht des Osterfestes, in der sich der Jubel über den Auferstehungstriumph aussprach, gieng die ernstere Feier der Charwoche voran von der großen Palmsonntagsprocession an, welche den Einzug Christi in Jerusalem darstellte, bis zu der feierlich stillen Grablegung. Schon früh begann man den Inhalt der Festevangelien dem Volke durch bildliche Darstellung zu veranschaulichen, bei denen sich schon förmlich dialogisch ausgearbeitete Scenen finden. Wie in der Oster-

zeit, ſo ward auch in der Weihnachtszeit die Verehrung der Hirten und die Anbetung der heiligen drei Könige Gegenſtand nachahmender-Darſtellung, und die ſpaniſche Geſetzgebung des Königs Alfons X. geſtattet ausdrücklich den Prieſtern in größeren Städten, wo ein Biſchof die Leitung übernehmen könne, derartige Darſtellungen, wenn es bei ihnen ordentlich und andächtig hergehe und man nicht Geldeinnahmen bezwecke.

Hier haben wir die erſten Anfänge zu den mittelalterlichen Myſterien, den geiſtlichen Spielen von ausführlicherer Behandlung der heiligen Geſchichten, die zu ſo großem Umfange allmählich anſchwollen, daß die Darſtellung mehrere Tage hindurch dauerte und wohl hundert Perſonen in Anſpruch nahm. Natürlich gieng man nun über den Inhalt der Feſtevangelien hinaus, und insbeſondere wurden die Thaten und das Leben der Jungfrau Maria Gegenſtand ſolcher dramatiſcher Darſtellungen. Außer dem, was auf das wunderthätige Wirken der Maria Bezug hatte, waren es beſonders die Lebensgeſchichten der Heiligen, welche in den Myſterien dramatiſiert wurden.

Schon in den älteſten Zeiten drängte ſich in dieſe erweiterten Darſtellungen, welche urſprünglich eine Verſinnlichung der der Feſtfeier und dem Gottesdienſte überhaupt zu Grunde liegenden heiligen Geſchichten bezweckten, ein weltliches Element ein: ja es lag von vornherein in ihnen

und bildete ſich nur weiter aus. Schon frühzeitig mußte man poſſenhaften Zuſätzen wehren. Der Urſprung derſelben liegt einfach darin, daß die erweiterte Darſtellung das Niedrige neben das Hohe ſtellte, um dieſes zu verherrlichen, den Beſiegten unter den Sieger. Als nun der Umfang der Darſtellungen immer mehr wuchs, mußten ſie ſich aus der Kirche hinaus auf Kirchhöfe, Marktplätze und andere geeignete Schauplätze verpflanzen. Mit dieſer Veränderung der Räumlichkeit gieng dann eine weitere Veränderung Hand in Hand, indem die Landesſprache an die Stelle der lateiniſchen trat: ein Myſterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus dem 10. Jahrhundert bedient ſich ſchon in den Dialogen der provenzaliſchen Sprache, während die eingeflochtenen Kirchenlieder die lateiniſche Sprache beibehalten. Trat nun auf dieſe Weiſe räumlich die Beziehung zu der chriſtlichen Kirche in den Hintergrund, begünſtigte die lokale Emancipation die weitere Ausbildung der weltlich-komiſchen Zuthat, und erforderte die Menge der darzuſtellenden Perſonen ein überaus großes Perſonal, ſo folgte nun weiter, daß die anfänglich noch die Myſterien ſelbſt aufführende Prieſterſchaft ſich von dieſen Spielen nach und nach zurückzog. Das iſt der erſte Schritt zu der Entſtehung eines eigenen Schauſpielerſtandes: vielleicht ſind die italieniſchen Brüderſchaften del Gonfalone und Batutti aus den Jahren

1261 und 1264 die ersten weltlichen Schauspielergesellschaften. In Frankreich waren es von Wallfahrten heimkehrende Pilger, die sich zuerst zu dramatischen Vorstellungen vereinigten und von dem Könige 1402 ein Patent für dieselben erhielten. Sie nahmen den Namen der Passionsbrüderschaft an (confrères de Passion de Notre Seigneur) und gründeten das älteste Pariser Theater, das théatre de la trinité. Es ist hier noch immer ein inniger Zusammenhang der dramatischen Spiele mit Christenthum und Kirche ersichtlich, wenn auch die ursprüngliche Bedeutung verloren war. Das gilt auch von den übrigen Ländern, in denen zumeist die Darstellung in die Hände von Scholaren und Chorknaben übergieng. Von einer Opposition der christlichen Kirche gegen die Mysterien über das Bestreben hinaus, sie in Ernst und Ehrbarkeit zu erhalten, kann also nicht die Rede sein. Ein Gleiches gilt von den auf die Mysterien folgenden Moralitäten, den allegorisch-moralischen Schauspielen, welche die Bazochisten in Frankreich zuerst einführten, die freilich schon den Uebergang von dem Religiösen zu dem Moralischen bezeichnen, aber doch nur dadurch von einer weniger mit den Interessen der Kirche harmonierenden Wirkung waren, daß sie an ihre Stücke ein Possenspiel anfügten, durch das dann den Hystrionen und Gauklern das nun weltlich emancipierte Theater wieder zugänglich wurde.

Denn als das Theaterweſen der vorchriſtlichen Zeit theils den verheerenden Kriegen theils auch den Angriffen des eindringenden Chriſtenthums erlegen war, war den Theaterleuten nichts anderes übrig geblieben, als ihre Produktionen auf Privatfeſte, wie Gaſtmähler und Hochzeiten zu beſchränken. Auf dieſem Terrain wurden ſie bald ſo beliebt, daß ſchon Alcuin im Jahre 795 gegen die Sitte ſich bei jedem Gaſtmahle durch Hiſtrionen unterhalten zu laſſen, heftig eifern mußte. „Nescit homo — ſo ſchreibt er — qui histriones et mimos et saltatores introducit in domum suam, quam magna eos immundorum sequitur turba spirituum.“ Der Erzbiſchof von Lyon Agobard klagt (836) über die, welche den Gauklern und Poſſenreißern vollauf zu trinken geben, während ſie die Armen der Kirche verhungern laſſen. Doch vermochte man dieſe Vergnügungen nicht gänzlich zu verdrängen, weshalb ſich auch das Aachener Concil um's Jahr 816 begnügte, den Geiſtlichen anzubefehlen, daß ſie bei ſolchen Gelegenheiten nur ſo lange verweilen ſollten, bis die Hiſtrionen und Mimen erſchienen. Auch Spielleute werden erwähnt, als zu jenen gehörend: Muſik, Mimik und Tanz ſind im Bunde miteinander, wie noch in unſerem gegenwärtigen Theater. Dieſe Leute zogen in kleinen und größeren Geſellſchaften von Ort zu Ort, und giengen emſig den großen Feſtlichkeiten nach, welche ihnen einen

ansehnlichen Erwerb versprachen. Auch fehlte es ihnen nicht an Beifall noch an Lohn, wie sehr auch Geringschätzung auf ihnen lastete. Doch zeigt sich hier — allerdings in Zeiten, welche die strenge Opposition mehr wegen des äußerlichen Bestehens der Kirche zu erfordern schienen — der auf ihnen lastende Druck bisweilen mehr als eine Folge der bürgerlichen Gesetzgebung, denn der kirchlichen Verfolgung. Gesetzbücher (wie z. B. der Sachsenspiegel) erkennen Spielleute für rechtlos, in Spanien galten Alle für infam, welche öffentlich für Geld Gesänge, Tänze, Pantominen aufführten. So ist es denn weit milder, wenn die Kirche sich damit begnügte, den Schauspielern aufzuerlegen, daß auch sie des Jahres wenigstens einmal beichten und kommunicieren, und 15 Tage vor sowie 15 Tage nach Empfang des heiligen Sakramentes der Ausübung ihrer Künste sich enthalten sollten. Diese Vorschrift enthält eine Verordnung des Bischofs Kaspar zu Basel.

Das Ergebniß unsrer bisherigen Betrachtungen ist also folgendes: die christliche Kirche stellte sich in heftige Opposition zu dem heidnischen Schauspielwesen, theils wegen der mit ihm verbundenen und durch dasselbe genährten Unsittlichkeit. Aus dem christlichen Gottesdienste dagegen und der kirchlichen Festfeier, welche eine Versinnlichung und Ausschmückung in jener Zeit bedurfte, wo man noch nicht befähigt war, die Belehrung durch das Wort, durch

die Predigt als Hauptbekehrungsmittel zu gebrauchen, entstand eine neue Art von Dramatik und Schauspiel, zunächst von streng kirchlichem Inhalte, in der Kirche selbst und durch Priester dargestellt. Auch mit den bei der Erweiterung dieser Darstellungen nothwendig werdenden Veränderung des Schauplatzes blieb dieses neue christliche Schauspiel zunächst noch im Dienste der Kirche, obwohl sich frühzeitig weltliche Elemente darin festsetzten. Es lag aber in der Natur der Sache, daß die Opposition der Geistlichkeit weniger energisch war, weil die Lage der Dinge sich inzwischen völlig verändert und überdies die Bühne sich noch nicht gänzlich emancipiert hatte. Vielmehr war es die bürgerliche Gesetzgebung, welche die Ueberbleibsel des alten Theaterwesens, die Histrionen und Gaukler (joculatores, Jongleurs) bedrückte.

Eine milde Ansicht über die mimischen Darstellungen sprach im Mittelalter der berühmte Thomas Aquinas († 1274) aus: nach ihm gehören die Spiele der Histrionen zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, und der Schauspieler befindet sich nicht im Stande der Sünde, sofern er nicht die Gesetze der Sittlichkeit verläßt und nicht zu unpassender Zeit sein Spiel veranstaltet. Indes ist dieses duldsame Urtheil, dem sich Antoninus von Florenz in seiner Moral anschließt, wohl nicht ohne Bezugnahme auf damalige Verhältnisse richtig zu verstehen. Thomas Aquinas übersah

gewiß nicht, daß kirchliche Verbote die einmal vorhandene Neigung für dergleichen Spiele nicht beseitigen würden, und übersah ebenso wenig, daß namentlich in der zur Freude auffordernden Weihnachtsfeier gewissermaßen eine Begünstigung weltlicher Ausgelassenheit lag. Es kam darauf an, indem man der weltlichen Ergötzlichkeit eine Konzession machte, dadurch zu bewirken, daß den Anforderungen der Kirche, wie z. B. in der Fastenzeit, die gehörige Berücksichtigung zu Theil werde; es galt die Kirche selbst vor der Entweihung durch ausgelassenen Festjubel zu bewahren. Auch waren zur Zeit des Scholastikers die Possenspiele durchaus noch nicht in der Weise der späteren ausgebildet.

Zwei Feste waren es vornehmlich, an denen die Weltfreude ihren Scepter am freisten und übermüthigsten schwang: das Weihnachtsfest und die Fastnacht. Zu Fastnacht feierte man das Narren- und Eselsfest, bei dem man in früherer Zeit den heidnischen Gottesdienst in possenhafter Weise nachgeahmt hatte. Als nun im Lauf der Jahrhunderte die Erinnerung an das Heidnische verloren gieng, kam man darauf, den christlichen Kultus zum Gegenstand der Nachahmung zu machen. Das geschah mit tollem Uebermuthe und nicht ohne Ueberschreitungen der anstößigsten Art, so daß die ernstesten Vermahnungen nöthig wurden, die freilich wenig Erfolg hatten. Und was noch

weit bedenklicher war, dieſe verſpottenden Nachahmungen fanden in der Kirche ſelbſt ſtatt, ſogar in Spanien, und zwar noch am Ende des 16. Jahrhunderts, wie ein darauf bezüglicher Beſchluß des Concils zu Toledo (1565) deutlich nachweiſt. In der Faſtnachtsluſt aber faßte ſich die weltliche Freude vor dem Eintritte der ernſten Faſtenzeit noch einmal alles erſchöpfend zuſammen, doch war hier der Schauplatz nicht die Kirche ſelbſt. Dagegen gab dieſe von allem Anfang an für die Faſtnachtsſpiele einen Theil des Stoffes her, indem man kirchliche Mißbräuche zum Gegenſtande des Spottes machte. In Deutſchland insbeſondere geſchah dieſes in einer ſehr eindringlichen und durchaus nicht den Charakter harmloſen Scherzes tragenden Weiſe.

Es iſt nun weit mehr die Aufgabe des Kirchengeſchichtsſchreibers nachzuweiſen, welchen Einfluß dieſe ſatiriſche Behandlung chriſtlich-kirchlicher Gebräuche und Zuſtände auf die reformatoriſchen Bemerkungen hatte. Unſre Aufgabe iſt es nur zu zeigen, wie ſich allmählich das urſprüngliche Verhältniß des theatraliſchen Spieles zum Chriſtenthum und ſeiner kirchlichen Geſtaltung und Ordnung umſetzte, wie das Theater im Reformationszeitalter, und zwar beſonders in Deutſchland, eine Oppoſitionsſtellung gegen die Kirche einnahm. Das Theater trat auf die Seite der Reformatoren und gewann dadurch eine überaus

große Bedeutung, um so mehr als es von der Schulkomödie und ihrer lateinischen Sprache, zum Volksstück in der Volkssprache fortschritt. Damit trat es, wie jeder Protestant zu erkennen verpflichtet ist, in eine neue Beziehung zu dem Christenthum selbst und ward ein förderndes Werkzeug der guten Sache der Kirchenerneuerung. Zugleich legte es in dieser Zeit den Grund zu seiner nationalen Bedeutung.

Jedem ist aber bekannt, daß das Theater dieser Stellung zu der Kirche nicht treu blieb. Fast sieht es aus, als ob mehr die im Reformationszeitalter sich reichlich darbietende Gelegenheit zu Scherz und Spott dazu geführt habe, daß das Schauspiel- und Theaterwesen sich in Beziehung zu dem Kirchlichen setzte. Das kann weder das Verdienstliche der damaligen Fastnachtsspiele schmälern, noch soll verkannt werden, daß der Spott und Hohn der deutschen Fastnachtsscherze aus einem tiefen Ernste hervorgieng.

Betrachten wir nun, welche Stellung die christliche Kirche der spätern Zeit dem Theaterwesen gegenüber einnahm, so kommen zunächst die Jesuiten in Frage. Diese stimmen in ihrer Beurtheilung des Theaters und der von ihm ausgehenden Einflüsse unter einander nicht überein, indem die Strengeren, wie Paul Segneri, mit Entschiedenheit behaupteten, daß Darsteller und Zuschauer sich

einer groben Sünde schuldig machten. Segneri erinnert dabei an die bürgerliche Stellung der Schauspieler und fragt nicht mit Unrecht, ob wohl ein Stand für ehrbar gelten könne, dem man bürgerliche Würden und häuslichen Umgang versage. In jener Zeit, da sich der Stand der Komödianten noch nicht zu einer Künstlergenossenschaft herausgebildet hatte, war diese Frage nicht unberechtigt, und noch in unseren Tagen, trotz des völligen Umschwunges der Verhältnisse, ist etwas von der öffentlichen und bürgerlichen Zurücksetzung der Schauspieler, wie sehr man auch dem Genie huldige, zurückgeblieben. Andere Jesuiten äußerten weit mildere Ansichten und wollten sogar den Klerikern den Besuch der Theater gestattet wissen.

Es liegt nun in der Natur der Sache, daß mit der weitern äußern Ausbildung des Theaterwesens die kirchliche Opposition gegen die Theater und die Schauspieler abnahm. Die Bühne fand auch in der Kirche ihren eifrigen Vertheidiger, wie z. B. Hedelin d'Aubignac im 17. Jahrhundert sehr ernsthaft für sie das Wort nahm. Ihm schlossen sich andere katholische Schriftsteller an, doch hielt man im Ganzen innerhalb der katholischen Kirche an der entschiedenen Abneigung gegen die Schauspiele und die Schauspieler fest, und noch Papst Benedikt XIV. ließ durch den Dominikaner Concina eine sehr heftige Verdammungsschrift wider die Theater schreiben. Diese erklärt

ſich ſogar gegen die in Klöſtern aufgeführten heiligen Dramen und überbietet an Strenge ſelbſt die früheren harten Beſchlüſſe der Koncilien. Und wie ſehr noch im vorigen Jahrhundert die Anſicht von der Verwerflichkeit des Schauſpielweſens feſtſtand und ſelbſt durch den Beifall, welchen die Menge zollte, hindurchdrang, beweiſt die Geſchichte des franzöſiſchen Dramatikers Racine. In ſeinem 38. Jahre bereute dieſer alles, was er für das Theater gethan hatte und hinterließ ſeinem Sohne die ernſtlichſte Mahnung, keine Schauſpiele zu beſuchen, um Gott nicht zu beleidigen.

Wenn von den Reformatoren des 16. Jahrhunderts Angriffe in der Art der eben erwähnten auf das Schauſpielerweſen nicht erfolgten, ſo hatte das einen zwiefachen Grund. Denn einmal gieng das Werk der Kirchenerneuerung ja nicht ſowohl darauf aus, das äußere Leben umzugeſtalten, als vielmehr den urſprünglichen evangeliſchen Glauben wiederherzuſtellen: die wahre Heiligung des Lebens ſollte dann die Frucht der Glaubensreinigung ſein. Eine Beſtimmung über die Schauſpiele fand auf dieſe Weiſe keinen Platz in den proteſtantiſchen Bekenntnißſchriften: auch hätte eine ſolche ſich auf ausdrückliche Schriftworte ſtützen oder eine natürliche Folge der allgemeinen Schriftlehren ſein müſſen. So iſt Luthers Stellung zum Schauſpielweſen einfach die, daß er ſich frei von verdammender

Härte hält und nur diejenigen Beschränkungen verlangt, welche Konsequenzen des christlichen Glaubens und der christlichen Liebe sind. Es kommt aber für diese mildere Auffassungsweise noch der Umstand in Betracht, daß die Schauspiele der Reformationszeit sich vielfach in den unmittelbaren Dienst der Kirchenverbesserung stellten: sie pflegten die Opposition gegen den Katholicismus und dessen damalige Entartung und wurden so ein wirksames Werkzeug der Reformatoren. Zugleich aber vollzog sich gerade in dieser Zeit und vermöge der über das kirchliche und religiöse Gebiet hinausreichenden Bewegungen die Emancipation des Schauspielwesens von der Kirche. Das tritt schon zur Zeit des Nürnbergers Jakob Ayrer deutlich heraus: dem Ernst fing man an abhold zu werden, und selbst die Polemik sollte das Gewand des Scherzes anlegen. So sagt z. B. der ebengenannte Dichter in einem seiner Prologe:

Wer euch nun wollt von dem Anfang
Noch lang bis her zu dem Ausgang
Aus der Geschicht was nützlichs lehren,
So thät ihr ihm doch nicht zuhören,
Denn ihr hört kurze Predigt gern,
Wann die Bratwürst desto länger wärn.

In das Ende des sechszehnten Jahrhunderts fällt nun jener Zug „englischer Schauspieler" durch Deutschland, der von so außerordentlicher Wichtigkeit für die Entwicklung

des deutſchen Theaters wurde. Es iſt bekannt, daß das Auftreten dieſer Komödianten dem deutſchen Bühnenweſen zu einem entſcheidenden Umſchwunge verhalf, daß von dieſer Zeit an ſich erſt eine Schauſpielkunſt als ſelbſtändige Kunſt, ein Schauſpielerſtand und eine effektvollere Bühneneinrichtung entwickelte. Dabei kann aber auch nicht überſehen werden, daß die Verweltlichung des Theaters und Alles deſſen, was damit zuſammenhieng, damit zu einer vollſtändigen wurde. Zugleich beginnt die äußerliche Richtung des Schauſpiels in der bald danach aufblühenden Oper und dem damit verbundenen Ballete eine bedauerliche Ausbreitung zu gewinnen. Fortan iſt eine innere Beziehung ſowie ein äußeres Verhältniß des Theaters zur Kirche nicht mehr wahrzunehmen.

Indes wurde die Frage, wie man vom Standpunkte der chriſtlichen Moral aus das Theater zu beurtheilen habe, zu verſchiedenen Malen auch innerhalb der evangeliſchen Theologie diskutirt. Joh. Conr. Dürr, der erſte eigentliche Moraltheolog der Evangeliſchen, beurtheilt (1662) das Theater ziemlich mild: er begnügt ſich, von dem Stande der Schauſpieler einen ehrbaren Lebenswandel, von den darzuſtellenden Stücken einen lauteren Inhalt zu verlangen. Weit ſtrenger ſpricht ſich G. Grabow (1689) in ſeinem judicium de hodiernis comoediis aliisque theatricis spectaculis a Lipsiensi amplissima theologica

facultate comprobatum aus. Er bedauert, daß man dem Urtheil der Kirchenväter über dieſe Dinge nicht treu geblieben ſei und hält eine Verbeſſerung des Theaterweſens, ſo daß daſſelbe den Anforderungen des Chriſtenthums entſpreche, für unmöglich. Daß ferner Spener und ſeine Anhänger dem Theater ſich nicht geneigt zeigten, wird Niemand befremden: in dem durch Spener angeregten Streite über die Mitteldinge konnte das Theater nicht unberührt bleiben. Man leugnete nicht die Möglichkeit, daß es Schauſpiele geben könne, welche ohne ſittlichen Schaden, ohne Sünde aufgeführt und angeſehen werden könnten, aber man verwarf das beſtehende Theaterweſen auf das Entſchiedenſte und erblickte darin einen Hebel der Sittenverderbniß.

Beſonders lebhaft wurde die Sache des Theaterweſens in Hamburg beſprochen, wo im vorigen Jahrhundert der vielgenannte Hauptpaſtor Göze lange Zeit großes Anſehen genoß. Veranlaſſung zu dem heftigen Streite über die Zuläſſigkeit der Theater gab damals ein Bändchen Luſtſpiele, die 1768 in Bremen erſchienen waren und den Prediger Schloſſer zum Verfaſſer hatten: doch hatte dieſer ſie vor ſeinem Eintritt in das geiſtliche Amt geſchrieben, und die Veröffentlichung hatte ohne ſeine Genehmigung ſtattgefunden. Göze trat mit der Behauptung auf, daß das Verfaſſen dramatiſcher Stücke ſowie der Beſuch

des Theaters ſich mit den Pflichten eines Kandidaten nicht vereinigen laſſe. Dieſe Behauptung erfuhr lebhaften Widerſpruch, ſo daß Göze in einer umfänglicheren Schrift (Theologiſche Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne überhaupt) weiter vorgieng und zu erweiſen ſuchte, daß die beſtehende Schaubühne ſittlich ſchädlich und dem Chriſtenthume feindlich ſei. Die Schrift enthält wenig Neues, wie denn auch für die theologiſche Behandlung der Frage keine neuen Momente eingetreten waren, iſt aber von nicht geringem Intereſſe. Beſonders iſt zu betonen, daß Göze durchaus nicht die abſolute Unſittlichkeit des Theaters behauptet: vielmehr gibt er ausdrücklich zu, daß man ſich eine Schaubühne als Schule der Jugend und guter Sitte wohl denken könne. Auch zeichnet er Wege vor, auf denen man zu einer Realiſierung einer mit den Geſetzen der Sittlichkeit übereinſtimmenden Bühne gelangen könne, und man muß einräumen, ſo wie ſeine Angriffe gegen das damalige Bühnenweſen zum guten Theile auch für heute gelten, ſo ſind die Vorſchläge des Hauptpaſtors in manchen Stücken gar nicht ſo unanwendbar, vielmehr auch unſern Zeiten noch zur Beachtung zu empfohlen. Noch mehr gilt dies von den Vorſchlägen des Hamburger Licentiaten Albrecht Wittenberg, der anfangs ein begeiſterter Verehrer des Theaters, ſpäter zu Göze's Fahne ſchwor und das Bühnenweſen energiſch

bekämpfte. Bei ihm finden sich noch heute durchaus giltige Bemerkungen gegen die Bühnenkonceſſionen, gegen die Principalſchaften: er redet einer Uebernahme der Theater durch den Staat oder die Stadt und einer würdigeren weniger auf den bloßen materiellen Erfolg hinzielenden Leitung ernſt und eindringlich das Wort. Auch die Gründung einer Theaterſchule wird von ihm warm empfohlen und gegen den ſich damals ſchon anſehnlich ſteigernden Gageetat Widerſpruch erhoben. So wird denn von Göze und Wittenberg dem Theater zwar nicht die Fähigkeit, ſich mit den Lehren der chriſtlichen Moral in Einklang zu erhalten, aber der beſtehenden Bühne jede Berechtigung in einem chriſtlichen Gemeinweſen zu exiſtieren, abgeſprochen. Sie erblicken in ihr nichts anderes, als den heidniſchen Götzendienſt und das zuchtloſe Treiben, welches einſt die Väter der Kirche zu ihren Verdammungsurtheilen beſtimmt habe: Beide aber ſuchen zugleich einen Weg zu finden, welcher die Uebel beſeitigt, ohne die Theater ſelbſt ganz und gar aufzuheben.

Von Wichtigkeit iſt, daß wie vorher die Leipziger theologiſche Fakultät die Anſichten Grabow's gebilligt hatte, ſo die Göttinger Fakultät ein Gutachten über Göze's Schrift abgab, welches in eingehender Weiſe die Frage erörtert, und ſich in den Hauptpunkten für Göze ausſprach. Auch dieſes Gutachten, das bei aller Strenge

doch nicht ohne Milde iſt, enthält Bemerkungen, welche noch heute die ernſtlichſte Beachtung verdienen. Denn wie ſich auch ſeitdem die Verhältniſſe geändert haben, in vielen Stücken iſt es doch heute nicht anders als damals, und vielleicht noch nöthiger, dieſe Zuſtände ernſt in's Auge zu faſſen, deren Verbeſſerung auch das Gutachten der Fakultät, wenn ſchon für ſehr ſchwierig, doch nicht für ganz unmöglich hält.

So iſt von Seiten der lutheriſchen Theologie ein abſolut verwerfendes Urtheil über das Theater niemals gefällt worden: man hat ſich immer nur gegen die zeitliche Geſtaltung deſſelben gewendet und iſt ſogar bemüht geweſen, die zu einer befriedigenden Umgeſtaltung führenden Wege ſelbſt vorzuzeichnen. Am mildeſten hat ſich wohl Reinhard in ſeinem Syſtem der chriſtlichen Moral ausgeſprochen, freilich auch ohne ein tieferes Eingehen auf den Kern der Sache und nicht ohne Irrthum in Bezug auf die Auffaſſung der früheren heftigen Oppoſition von Seiten der Kirche. In neuerer Zeit iſt Dräſeke (1815) ſogar ſo weit gegangen, für die Bühne die Darſtellung des Heiligen — allerdings mit Beſchränkungen — in Anſpruch zu nehmen. Es iſt dieſe Kundgebung ſchon darum von großem Intereſſe, weil der Widerſpruch, den ſie erfuhr und bei der Lage der Dinge entſchieden erfahren muß, recht deutlich darauf hinweiſt, in welcher eklatanten Weiſe

ſich die Bühne zu einem rein weltlichem Inſtitut emancipiert hat.

Während der Widerſpruch, welchen die Lutheraner gegen das Theater erhoben, im Ganzen maßvoll blieb und ſich mehr gegen die Unzulänglichkeit und das Mißbräuchliche der temporären Zuſtände richtete, hatte die Oppoſition von Seiten der Reformierten einen ſtrengeren und entſchiedneren Charakter. In Genf erwirkte der Einfluß Calvin's, daß die Schauſpiele gänzlich verboten wurden. Ebenſo erklärten ſich engliſche und franzöſiſche Reformierte wie Perkins und La Placette gegen das Theater, weil daſſelbe die Leidenſchaften errege, von deren Herrſchaft doch das Chriſtenthum befreien ſolle. Die reformierte Synode von La Rochelle (1571) erließ ein Verbot theatraliſcher Darſtellungen und berief ſich dabei ausdrücklich auf die Ausſprüche der älteren chriſtlichen Kirche. Insbeſondere wurde die Darſtellung der Bibliſchen und Heiligen, welche auch in England unterſagt worden war, als Entheiligung verboten, ſomit alſo aus dem Theater gerade dasjenige Element officiell entfernt, aus dem es ſich entwickelt hatte. Die ärgſten Widerſacher des Theaters aber waren die Presbyterianer, die in ihrem einmüthigen Streben nach einer Heiligung des Lebens die weltlichen Luſtbarkeiten verdammten, und unter dieſen beſonders dem Schauſpiel abhold waren. Unter Karl I. verfaßte der

Rechtsgelehrte Wilhelm Paynne ein ausführliches Werk über das Theater, einen Quartband von 1006 Seiten, in dem er nachzuweisen suchte, wie es eines Christen unwürdig sei, Schauspiele zu schreiben, aufzuführen und zu besuchen, da solche in allen Zeiten als ein unerträgliches Unheil angesehen worden seien.

Die bisher gemachten umfänglichen Mittheilungen werden jeden Leser in unwiderleglicher Weise darauf hingewiesen haben, daß die christliche Kirche dem Theaterwesen von Alters her eine ernste und eingehende Aufmerksamkeit gewidmet hat. Nicht minder weisen sie nach, daß man zu allen Zeiten, in der älteren christlichen Kirche wie innerhalb der verschiedenen Konfessionen neuerer Zeit die ernstesten Bedenken gegen das Theaterwesen in seiner äußeren Erscheinung hegte. Denn wenn auch in ältester Zeit kirchlich-politische Gesichtspunkte bei der Verfolgung des Theaters mitwirkten, niemals übersah man die sittliche Seite der Sache: ja auch im Reformationszeitalter, selbst während noch die Fastnachtsspiele für die Kirchenverbesserung Partei nahmen, warnte man vor Mißbrauch und Uebermaß, und noch im 16. Jahrhundert erklangen neue und strenge Verdammungsurtheile.

Um so schärfer zeigt sich der Kontrast, wenn man von dieser Betrachtung der vergangenen Jahrhunderte an die Gegenwart herantritt. Denn in neuester Zeit ist von einer

Opposition der Kirche gegen das Theater keine Rede: der Widerspruch beschränkt sich auf einzelne Momente. Alles faßt sich eigentlich in dem Verbote der theatralischen Aufführungen an Bußtagen, an hohen Kirchenfesten, in dem verschiedenartig gestalteten Verbot der Darstellung des Heiligen und Kirchlichen auf der Bühne, in der jüngst in Paris erlassenen Verfügung, daß Theatersänger nicht in der Kirche singen sollen, zusammen. Wie wenig will das sagen! Wenn man die Theater an Bet- und hohen Festtagen schließt, so geschieht das, weil man überhaupt alle lauteren Vergnügungen untersagt. Ein specielles religiöses Bedenken gegen das Theater waltet nicht ob: sonst möchte es doch wohl nicht möglich sein, daß man in Dresden am zweiten Pfingstfeiertage des Jahres 1856, nachdem die Bühne am ersten Feiertage geschlossen war, den „artesischen Brunnen" aufgeführt hat. Dagegen haben die beiden erwähnten Verbote schon einen bestimmteren Inhalt.

Aber was drücken sie aus? Doch nichts anderes, als daß die Bühne sich in einer so entschiedenen Verweltlichung befindet, daß die Kirche sich und das ihr Zugehörende in einer Berührung oder gar einer Gemeinschaft mit dem Theater zu profanieren meint. Die Opposition ist vom Angriff in die Defensive übergegangen: die Kirche betrachtet das Theater als eine gesunkene Anstalt, läßt ihr das Recht zu bestehen, gleich allen anderen Vergnügungs-

anſtalten und läßt ihr dieſes ſchwerlich nicht ohne das Gefühl, daß ihr ein Einſpruch doch nichts hülfe. Es findet alſo im Grunde gar keine Beziehung zwiſchen Theater und Kirche ſtatt, und wo ſich eine ſolche zeigt, iſt ſie feindlich, oder abwehrend.

Jeder aber muß ſofort erkennen, daß dieſe Beziehungsloſigkeit auf das Lebhafteſte zu beklagen iſt: das in der Natur der Sache liegende Verhältniß iſt ein anderes. Denn in dem Chriſtenthum, und damit in der Kirche, liegt durchaus keine Feindſchaft gegen Poeſie und Kunſt, alſo auch kein abſolutes Veto gegen das Theater als nothwendige Ergänzung der dramatiſchen Poeſie. Aber ſo gewiß dies wahr iſt, eben ſo gewiß auch, daß nur wohlgeordnete Theaterzuſtände dieſes Veto inhibieren. Gegen eine in den Dienſt der Materie, in die Pflege der Sinnlichkeit verſunkene, der echten Poeſie wenig zuſtrebende, einer laxen Moral huldigende, in ihrem Kultus des Talentes und der Grazien geradezu antichriſtliche, zudem in ihren äußeren Verhältniſſen ſo wenig geordnete und die ärgerlichſten Zuſtände wenn nicht begünſtigende, ſo doch nirgends hindernde Bühne, gegen ein ſolches von Poeſie und Kunſt in ihrem höheren und reinerem Sinne abfallendes Inſtitut bleibt dem Chriſtenthum, bleibt der Kirche und dem Chriſten, der ſich nicht bloß alſo nennen will, nichts übrig als das entſchiedenſte und lauteſte Veto.

Freilich möchte, wie heut zu Tage die Dinge ſtehen, eine ſolche Oppoſition wenig Erfolg haben: weichen ja doch ſelbſt Gutgeſinnte und Ernſtſtrebende vor einer ſo inhaltsſchweren Zumuthung zurück. Aber iſt auch „leben und leben laſſen" das Motto der Tage, es liegt dies Motto nicht in unſrer Pflicht, ſondern es iſt gegen dieſelbe. Iſt der gegenwärtige Zuſtand des deutſchen — und außerdeutſchen — Bühnenweſens durchaus kein anderer, als derjenige war, welcher früher zu lebhaften Angriffen auf das Theater veranlaßte, wie ſehr auch inzwiſchen ſich der Theatermechanismus vervollkommnet und die Litteratur weiter entwickelt haben mag: ſo können und dürfen wir die ewig giltigen Anforderungen an die Bühne auch heute nicht fallen laſſen.

Was will denn aber dieſe Oppoſition, die leider nur zu wenig und nicht mit dem gebührenden Ernſte hervortritt, anders, als der Bühne aufhelfen? Sie will ſie ja nicht zerſtören, nicht die Theater ſchließen, nicht den Schauſpielerſtand aus der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinſchaft verbannen, auch nicht die dramatiſche Litteratur einſeitig auf chriſtliche Stoffe und religiöſe Tendenzen baſieren, — ſie will ja nur das Unzuträgliche und nimmermehr mit dem, was in einem chriſtlichen Gemeinweſen beſtehen darf und beſtehen ſoll, Vereinbare beſeitigen. Sie will eine Umgeſtaltung im Intereſſe aller Betheiligten,

eine Reform, bei der Jeder gewinnt, das Theater und die ihm Angehörenden wahrlich nicht am wenigsten. Freilich, ist eine solche Reorganisation des Theaterwesens, ist eine Bühne, welche die echte Dichtung und Kunst pflegt, welche reine edle Sitte lehrt, ist ein Schauspielerstand, der sich nicht bloß Virtuosität, sondern auch christliche Tugend zum Ziele des Strebens setzt, ist eine Bühnenverwaltung, welche eine höhere Norm anerkennt als Kassenbücher, ist dies unmöglich: dann ist eine Toleranz gegen die Theater überhaupt unmöglich, denn dann wäre Duldung nichts als Schwäche, und Pflege wäre Sünde. Aber so ist es eben nicht: es ist eine andere Konstruktion und Leitung der Theater wohl möglich, und wenn hier nicht mit einem Schlage alles erreicht und mit dem ersten Anlaufe nicht gleich das Ziel gewonnen ist, so muß man doch endlich einmal anfangen und sich aus dieser schlaffen und völlig unbegreiflichen Indifferenz herausreißen. Und daß dies geschehe, das ist eben auch im Interesse des Christenthums dringend nothwendig: die Geschichte zeigt, daß die jetzige Toleranz desselben keine gesunde und keine freiwillige ist. Sie zeigt aber auch, daß es nicht absolut zu negieren hat, daß es vielmehr tolerant sein darf, ja daß es echte und lautere Kunst gern schützt. So möge man denn zunächst von Seiten der Kirche und der ihr Treuen sich vor dem energischen Angriff gegen das vorhandene Unzulängliche

und Verderbliche nicht ſcheuen, aber man möge angreifen nicht um zu zertrümmern und zu tödten, ſondern um zu bauen und zu beleben!

Drittes Kapitel.

Das Theater und die Kritik.

Was die Kritik auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft geleiſtet habe und noch leiſte, welche Stellung ſie in dem Leben der Wiſſenſchaft einnehme, und welche Achtung ihr gebühre darüber wird in dieſem Bereiche wohl kaum eine Meinungsverſchiedenheit obwalten. Dort hat die Kritik eine einflußreiche Thätigkeit entfaltet, die gefeiertſten Namen an ſich gezogen und ſich eine Reihe von dauernden und allgemeine Theilnahme genieſſenden Organen gegründet. Anders verhält es ſich auf dem Gebiete der Kunſt im Allgemeinen und insbeſondere auf dem engern Raume des Kunſtzweiges, mit welchem wir uns hier beſchäftigen. Die Stellung der Kunſtkritik überhaupt und der Theaterkritik ganz beſonders entbehrt wenigſtens in dieſen Tagen der Momente, die

wir ſo eben als für die wiſſenſchaftliche Kritik geltend bezeichneten. Wir können hier kaum von einer wirkungsvollen Thätigkeit, von einer aus Ueberzeugung gezollten Anerkennung ſprechen, wir finden auch ihre äußere Erſcheinung weit weniger durch feſte, Achtung gebietende Organe geſichert, ſondern ſehen ſie weit mehr zerſplittert und als Nebenſache auftreten. Sie iſt in die Feuilletons der Journale verwieſen, und die wenigen Zeitſchriften, welche ſich beſonders mit dem Theater beſchäftigen, dienen weit mehr oberflächlichen und ſtatiſtiſchen Zwecken, als daß ſie eine würdige Freiſtatt für kritiſche Beſtrebungen böten.

Indeß, ſo unverkennbar die mißliche Stellung der Kritik auf dem Gebiete der Kunſt iſt, wer daraus ſchließen wollte, daß dieſe Stellung eine natürliche und darum nothwendige ſei, würde ſich im großen Irrthume befinden. Vielmehr iſt die Wichtigkeit der Kritik für die Kunſt keine geringe, wenn auch ihre Stellung zu derſelben eine andere iſt, als zur Wiſſenſchaft. Sie iſt ein unentbehrlicher Faktor für die Entwickelung des Kunſtlebens, wenn ſie auch nicht, wie innerhalb der Wiſſenſchaft, ſich bis zur Produktion ſelbſt ſteigert. Denn ſie iſt zunächſt dem künſtleriſchen ſchaffenden Genius gegenüber ein ergänzendes Element, indem ſie zu dem künſtleriſchen Bewußtſein das wiſſenſchaftliche hinzufügt, d. h. indem ſie das Verſtändniß des unmittelbar waltenden Genius vermittelt. Sie weiſt

zugleich auf das Verhältniß der einzelnen Kunstleistung zu der Aufgabe der Kunst überhaupt hin und entwickelt an der Reihe der einzelnen Erscheinungen ihr Verhältniß zur Zeit und zu der bisherigen Geschichte der künstlerischen Thätigkeit. Indem sie ferner das Bewußtsein des Wesens und der Bedeutung der Kunst rein und ungetrübt in sich erhält und außer sich ein gleiches zu verbreiten sucht, vermag sie den producierenden Künstler auf Mängel und Abwege aufmerksam zu machen und auf das Centrum seiner Aufgabe hinzuführen. In dieser Weise ergänzend, erläuternd, zum Ganzen vereinigend, zu Gruppen abgrenzend, tiefer liegende Zusammenhänge und Beziehungen enthüllend, vor falschen Richtungen warnend und den einzig richtigen in der Idee entspringenden und durch die Geschichte vorgeschriebenen Weg zeigend, erfüllt die Kunstkritik eine große herrliche Aufgabe und sollte in der Erfüllung derselben von allen Seiten gefördert werden. Das Ziel ist freilich ein hohes und schwer zu erreichendes, aber gleichwohl anzustrebendes, wie viel Schwierigkeiten sich auch der Erreichtung in den Weg stellen.

Unter diesen tritt besonders eine hervor, welche zum Theil in dem Wesen der Sache liegt, zum Theil durch unsere Bildungszustände begünstigt wird, und die zugleich einen charakteristischen Unterschied von der wissenschaftlichen Kritik enthält. In der Wissenschaft nemlich ist die Kritik

ein Theil der Wiſſenſchaft ſelbſt und wird darum in der Regel nur von den in dieſe Eingeweihten ausgeübt. Ja ſie iſt ſogar in den meiſten Fällen den Laien und Dilettanten ganz unzugänglich. Dagegen iſt in der Kunſt der Kritiker von dem hervorbringenden Künſtler ſo ſcharf getrennt, daß ſelten der Eine auch das Andere iſt. Während alſo die Wiſſenſchaft direkt und ſelbſt über die Wiſſenſchaft zu Gericht ſitzt, geht in den ſeltenſten Fällen die Beurtheilung künſtleriſcher Leiſtung von dem zu ähnlicher Leiſtung Befähigten aus. Damit ſoll jedoch durchaus nicht geſagt ſein, daß es nicht ſo ſein dürfe: vielmehr iſt dieſe Scheidung zwiſchen der Produktion und der reflektierenden Kritik eine heilſame und nothwendige. Es kommt dabei aber noch ein anderer Umſtand in Betracht: nemlich der, daß unſere komplicierte und hinaufgeſchraubte moderne Bildung in einem Punkte ſehr zurückgeblieben iſt, in der Entwickelung des Kunſtſinnes. Während für die intellektuelle Entwickelung des Menſchen alles Mögliche geſchieht, und die ſociale Schule des Lebens gleichfalls ihre Kurſe zeitig beginnt und weithin ausdehnt, iſt das äſthetiſche Bewußtſein faſt unberückſichtigt geblieben. Mangel an Schönheitsgefühl, an Formenſinn zeigt ſich alltäglich und in auffälligſter Weiſe. Eine der vielen bedauerlichen Wirkungen, die von dieſem großen Mangel ausgehen, iſt die, daß das Verhältniß der großen Mehrzahl, ſelbſt der Ge-

bildeten, zu der Kunst ein loses und oberflächliches ist. Nirgends herrscht eine gleiche Urtheilslosigkeit und geringere Urtheilsfähigkeit. Die isolierte Stellung der Kunst, insbesondere der bildenden, der Mangel an Kenntniß ihrer Erfordernisse und Bedingungen, ihrer Voraussetzungen und Mittel, ihrer Methode führte dazu, daß man die Sache zu leicht nahm und Kritik übte, ohne dazu berechtigt zu sein. Der souveräne Verstandesdünkel der Intellektuellen kam dieser Oberflächlichkeit des Verständnisses zu Hilfe und gab die Kunstkritik dem Tagesgeschwätze Preis. Wäre der Schönheitssinn nicht ganz und gar von dem bildenden Einflusse des Unterrichts und der Erziehung ausgeschlossen worden, so wäre schwerlich die Kunstkritik in die Lage gekommen, in der wir sie jetzt erblicken, und aus welcher sie sich nur langsam und mühsam herausziehen kann. Es ist ferner aber auch nicht zu übersehen, daß dieses Gebiet dem modernen Litteratenthume Verlockungen darbot, wie sie im Reiche der Wissenschaft nicht zu finden sind. Leichter ließ sich dem modernen Subjektivismus huldigen, der nur das eigene Verhältniß zu dem zu beurtheilenden Gegenstand darstellen will, leichter ließ sich mit der geistreichen oder geistreich sein sollenden Phrase auf der Oberfläche herum spielen, leichter das Publikum, das hier zwar ein sehr großes, aber ein nur zu wenig sachkundiges war, mit schönen Worten abspeisen; der Gegenstand war nicht

nur ausgiebig, ſondern auch unkontrollierbar, und ſo kam es dann ganz von ſelbſt, daß alle Zeitungen, von der großen politiſchen bis auf das kleinſte Intelligenzblatt herab, luſtig und wohlgemuth über Kunſt, Künſtler und Kunſtwerke ſich in Gedankenpromenaden ergiengen. Die natürliche Folge davon war, daß die Kunſt ſelbſt ſich von der Kritik abwandte, ſie weder förderte noch beachtete und ſo wiederum eines Einfluſſes, deſſen ſie bedürftig iſt und bleibt, faſt ganz und gar verluſtig ward. Denn in der That reduciert ſich die Anzahl der gediegenen Kunſtrichter auf ein ſehr geringes Häuflein, und ſelbſt dieſe erfreuen ſich durchaus nicht der anerkennungsvollen Stellung und erſprießlichen Wirkſamkeit, die ihr ernſtes Beſtreben und ihre gründlichere Sachkenntniß verdiente. Wir können aber hier unſere Betrachtung nicht auf das ganze große Gebiet der Kunſt ausdehnen, ſondern müſſen nach dieſen allgemeinen Vorbemerkungen uns zu dem ſpeciellen Kunſtgebiete des Theaters zurückwenden; hier tritt das Mißverhältniß vielleicht am grellſten hervor.

Während wir gerade hier erwarten müßten, daß die Kritik in einer angeſehenen und einflußreichen Stellung ſich befinde, erblicken wir im Ganzen das entſchiedene Gegentheil. Inwiefern jene Erwartung berechtigt iſt, das ergibt ſich zum Theil ſchon aus dem bereits Geſagten, theils treten die früher hervorgehobenen Momente noch

eindringlicher auf. Denn die Kritik hat bei dem Theater eine doppelte Aufgabe: einmal fällt ihr die Pflicht zu, den Zusammenhang des Theaters mit der dramatischen Litteratur zu überwachen und zu erhalten. In diesem Sinne hat sie sowohl den Inhalt des Repertoirs überhaupt zu prüfen, als auch insbesondere die neuern Erzeugnisse der dramatischen Muse, welche auf der Bühne zur Darstellung gelangen, zu beleuchten, und zwar nicht bloß nach ihrem dichterischen Inhalt, sondern auch und ganz besonders in Bezug auf ihre Darstellnngsfähigkeit. Außer dieser litterarischen Kritik liegt ihr dann noch die speciell künstlerische Kritik ob, die Beurtheilung der Art und Weise, wie die dramatische Dichtung auf der einzelnen Bühne zur Verwirklichung gelangte. Hierbei handelt es sich theils um die stoffliche Behandlung des Stückes, d. h. um die etwaige scenische Bearbeitung desselben, theils um die Aufführung selbst, und hierbei sowohl um die Leistung der darstellenden Personen, als um die der Bühne, als des Inbegriffes des gesammten scenischen Apparates. Es muß Jedem einleuchten, daß das eine sehr inhaltreiche Thätigkeit ist, welche für alle Betheiligten nicht geringe Wichtigkeit hat. Einmal ist die Kritik hier der Anwalt der Dichtung, der dieselbe in ihrem Rechte schützen und unberechtigte Eindringlinge abwehren will. Je geringer die Garantie dafür wird, daß die Bühne selbst das Patronat der Dichtkunst

übernimmt — und wer möchte heut zu Tage noch von einer ſolchen Garantie ſprechen! — deſto nothwendiger iſt, daß irgendwo das Urtheil über Werth oder Unwerth des Neueren, über geſchickte oder ungeſchickte Bearbeitung und Vorführung des ſchon Vorhandenen, über eine würdige auf Verſtändniß ruhende oder durch das Gegentheil entwürdigte Verwirklichung der dichteriſchen Intentionen eine feſte Stelle finde. Auf dieſe Weiſe wird der einſichtsvolle Kritiker die heranwachſenden dichteriſchen Talente nur fördern, wie ſtreng und ernſt er ſie auch auf begangene Fehler aufmerkſam mache. Gleiche Förderung muß dem Schauſpieler und Bühnenleiter zu Theil werden, dem Einen, indem er ſeine Auswahl und Anordnung einer ſorgfältigen auf Sachkenntniß beruhenden Prüfung unterworfen ſieht, dem Andern, indem ſeine künſtleriſchen Bemühungen eine gerechte Würdigung finden, welche dem Gelungenen willige Anerkennung zollt und dem Mangelhaften durch Rüge und Belehrung abzuhelfen ſucht. Oder ſollen wir annehmen, daß die Theaterdirektionen ſelbſt auf der Höhe der Kritik ſich befinden und keiner Mahnung, Anregung, Belehrung bedürfen? Daß der Schauſpieler über dem Urtheile ſtehe und ſich unter allen Umſtänden am beſten darüber aufklären könne, was an ihm, an ſeiner Darſtellung, Sprache, Geberde ungenügend ſei? Eine ſolche Vorausſetzung möchte zu allen Zeiten thöricht

genannt werden dürfen, und gewiß nicht am mindeſten in dieſen Tagen. Endlich aber iſt das Publikum auf die Kritik angewieſen, als auf die natürliche Vermittlerin zwiſchen ihm und der Dichtung und Darſtellung: es bedarf eines Mittelpunktes, an dem es ſein eigenes Urtheil, ſeinen eigenen Geſchmack prüfe und bilde, und einen ſolchen bietet ihm eine im rechten Sinne und mit Verſtändniß geübte Kritik. Wenn wir aber behaupteten, daß die Stellung der Theaterkritik in der jetzigen Zeit eine durchaus ungenügende und mit dieſen Anforderungen in Widerſpruch ſtehende ſei, ſo müſſen wir zunächſt die Frage beantworten, wie denn das gegenwärtige Verhältniß derſelben erſcheine.

Ein quantitativer Mangel zeigt ſich freilich nicht; vielmehr iſt die Theaterkritik zu einem Handwerk ausgeartet, das allerwärts von einer Anzahl Berufener oder Unberufener betrieben wird. Jedes noch ſo kleine Blatt bringt Beſprechungen über die Leiſtungen der in der Stadt befindlichen Bühne, und die Korreſpondenzen ſelbſt großer Zeitungen pflegen ſich auf dem Gebiete des Theaters weidlich zu tummeln. Dagegen iſt es ſchon auffälliger, daß ſich ein eigentliches Organ für Theaterkritik und was damit eng zuſammenhängt, für dramatiſche Litteratur nicht hat bilden wollen; vorübergehende dramaturgiſche Beſtrebungen ſind freilich hier zu erwähnen, aber leider ſind dergleiche Unternehmungen meiſt an dem geringen Erfolge,

den ſie äußerlich hatten, geſcheitert. Wäre es aber wohl ein ungerechtfertigter Schluß, wenn man behauptete, der geringe äußere Erfolg ſei nur der Abdruck und Ausdruck des unzulänglichen inneren geweſen? So kann man leider trotz der Menge von Theaterartikeln in der Unzahl von Tagesblättern und Wochenſchriften nicht wohl behaupten, daß die theatraliſch-dramatiſche Kritik eine genügende Wirkſamkeit für die dramatiſche Litteratur entwickle. Ein zweiter aber und wichtigerer Umſtand liegt in der Einflußloſigkeit aller dieſer Beſtrebungen, auch der wohlgemeinteſten und wohlberechtigſten. Dieſe Kreditloſigkeit der Kritik zeigt ſich am klarſten in der Behandlung, die ſie von dem Theater, d. h. von den Bühnendirektionen und Bühnenkünſtlern erfährt. Wir haben zunächſt nur die Thatſache zu konſtatieren, dieſe iſt aber unleugbar. Die Intendanzen und Direktionen ſind der großen Mehrzahl der Kritiker gegenüber indifferent oder gar feindſelig geſinnt. Indifferent, indem ſie des Kritikers Mahnungen, und Ausſtellungen möglichſt unberückſichtigt laſſen, feindſelig, indem ſie wohl gar ein freies und bisweilen herbes Urtheil nicht vertragen können. Mit zahlreichen Beiſpielen läßt ſich das belegen, und jeder Tag mehrt deren Anzahl. In wie eindringlicher Weiſe haben doch Berliner und Dresdner Kritiken z. B. auf die Oede der Repertoirs, auf die ungenügende Auswahl der Novitäten, auf mangel-

hafte Einrichtungen klassischer Stücke hingewiesen, und wie erfolglos erweisen sich im Ganzen diese Andeutungen. Ja, es läßt sich mit gutem Rechte behaupten, daß es mit unserm deutschen Theater gar nicht bis zu der gegenwärtigen Lage, die offenbar eine gefährliche Krisis enthält, gekommen wäre, wenn man sich nicht gegen ernste und nachdrückliche Mahnungen kurzsichtig oder hochmüthig verschlossen hätte. Die Theaterberichte der vorzüglichsten Kritiker enthalten, wenn man die letzten 10 Jahrgänge der gelesensten Zeitungen nachsehen will, freilich in einzelnen zerstreuten Bemerkungen, Alles das, was eine Reorganisation unsrer Bühne im künstlerischen Wege herbeizuführen mag: es hat wahrlich nicht an Stoff, noch an Anregung gefehlt, wohl aber an der Einsicht und an dem guten Willen oder wenigstens an einem von beiden. Einzelne rühmenswerthe Ausnahmen hat es gegeben und gibt es noch, aber wie die Dinge einmal stehen, wird dies Streben durch den herrschenden Zustand nur noch erschwert und gehemmt, so daß an eine durchdringende Nachahmung des Beispieles nicht zu denken ist. Aber noch geringer ist die Theilnahme der Schauspieler selbst an der Kritik, und ihre Achtung vor derselben; sehr Viele von ihnen begnügen sich nicht indifferent zu sein, sondern tragen ihre Geringschätzung ganz offen zur Schau und nehmen höchstens soweit Notiz von derselben, als sie nicht von ihr betroffen

ſind. Andere legen wohl ein Gewicht auf die Stimme des Beurtheilenden, aber ſie paralyſieren dieſes Gewicht durch allerlei Nebenwege, von denen noch weiter die Rede ſein wird.

Einem ſolchen Zuſtande gegenüber müſſen wir wohl die Frage aufwerfen, auf welche Weiſe es dahin gekommen ſei. Wo haben wir die Schuld zu ſuchen, bei den Kritikern oder bei dem Theater? Eine alte Erfahrung ſagt, daß wo zwei Parteien mit einander in heftigem Streite leben, die Schuld in der Regel auf beiden Seiten liegt, wenn auch ungleich vertheilt. Dieſer Satz findet bei der Stellung der Kritik zum Theater volle Anwendung: das Verhältniß der Entfremdung und Mißachtung, die Einflußloſigkeit der Kritik, alle Mißſtände, die wir erwähnten und die aus dieſen ferner noch hervorgehenden, ſind theils von den Vertretern der Kritik, theils von dem Stande der Schauſpieler und Schauſpieldirektoren herbeigeführt worden. Es iſt redlich mit vereinten Kräften dahin geſtrebt worden, einen hochwichtigen Faktor aus dem Kunſtleben in eine unwürdige oder doch paſſive Stellung hinein zu drängen; von der einen Seite erfolgte der Stoß, und auf der andern war entweder nicht genug Widerſtandskraft vorhanden, oder überhaupt die Bedeutung der Aufgabe nicht richtig und voll erkannt. Dieſe Schuld wird auf beiden Seiten leicht nachzuweiſen ſein. Was zunächſt die Kritik betrifft,

ſo haben wir oben ſchon auf Gefahren, welche im Weſen der Kunſtkritik liegen, hingewieſen: nirgends aber machten ſie ſich in ſo auffälliger Weiſe geltend wie bei dem Theater. Während eine Beurtheilung von Gemälden und andern Werken der bildenden Kunſt ohne eine leidliche Bekanntſchaft mit der Kunſt ſelbſt kaum möglich ſchien, ſo daß, wo Unkenntniß das Amt des Richters übernahm, dies ſchwer zu verbergen war, hatte es den Anſchein, als ob das Theater jedem Urtheile offen ſtehe. Die Schauſpielkunſt ſchien von dem Kritiker keine oder geringe Vorſtudien zu verlangen, eine oberflächliche Bekanntſchaft mit der Litteratur ließ ſich bei jedem einigermaßen Gebildeten erwarten, und ſo legte die Ausübung der Theaterkritik dem Beurtheiler nur die nicht unangenehme Verpflichtung auf, den Abend im Schauſpielhauſe zuzubringen. Dem großen Publikum, welches noch geringere Sachkenntniß beſaß und beſitzt, genügten die allgemeinen Betrachtungen, welche dieſe Kritik anzuſtellen beliebte, und noch heute läßt es ſich mit ſolchen wenig ſagenden Phraſen abſpeiſen. Jeder weiß, wie leicht es iſt, über eine Theatervorſtellung ein Urtheil zu fällen, wenn man ſich auf der Oberfläche des momentanen Eindrucks hält, und wie ſelten die Beurtheilung über dieſe Oberfläche hinausgeht. Eben ſo wird den beſſern Kennern des Theaterweſens bekannt ſein, daß ein Eingehen auf die einzelnen Leiſtungen nicht geringe Einſicht

in die Dichtung ſowohl wie in die ſchauſpieleriſche Technik vorausſetzt. Im Allgemeinen läßt ſich nun wohl behaupten, daß die Mehrzahl der Kritiker ſich auf ein gründliches Studium des Theaters und der Schauſpielkunſt nicht einläßt, ſonders ſich mit dem Standpunkte des gebildeten Zuſchauers begnügt, der für den Kritiker durchaus nicht ausreicht. Dieſes dilettantenhafte Treiben, welches ſich durch alle Kunſtgebiete zog, riß ganz beſonders beim Theater ein. Wer ſich davon überzeugen will, der leſe nur die Recenſionen, wie ſie ſich in den Feuilletons und in den ſpecifiſchen Theaterzeitungen ſchockweiſe befinden; gewiß werden die guten, tüchtigen, Sachkenntniß verrathenden bedeutend in der Minorität bleiben. Es hängt dieß mit dem modernen Litteratenthum überhaupt zuſammen, das zwar eine lange Reihe von Namen aufzählt, aber wenig Namen von bedeutendem Klange. Wie möchte das auch anders ſein! Wächſt doch die Zahl der Schriftſteller, welche ohne allen Beruf zur Feder greifen und zur Fahne des Schriftſtellerthumes ſchwören, ins Unglaubliche. Viele, nur zu Viele betreten dieſe Laufbahn nicht, weil ein mächtiger innerer Schaffensdrang ſie treibt, nicht, nachdem ſie ſich eine Lebensſtellung geſichert oder doch den Zugang zu einer ſolchen freigehalten, ſondern aus ganz anderen oft ſehr zweideutigen Motiven. Ein leidliches Talent für ſchriftlichen Ausdruck, eine dilettantiſche Versfertigkeit reicht

bei Manchem hin, um dem deutschen Parnasse einen neuen Ansiedler zuzuführen: dazu gesellt sich in der Regel ein durch schwache Erziehung noch genährtes Selbstbewußtsein, so wie die thörichte Abneigung gegen die Anforderungen des praktischen Lebens, wenn nicht am Ende gar geradezu Unfähigkeit, sonst etwas Tüchtiges zu leisten. Nun beginnt das unschlüssige Litteratenleben, das die unglückselige Mittelstraße zwischen einer geregelten Berufspraxis und der freieren Stellung eines begabten und vom Geschick äußerlich begünstigten Dichter hält, das Jagen nach schriftstellerischem Erwerb. Und da bei Vielen dieser Musenritter die produktive Kraft für eigene größere Schöpfungen nicht vorhanden, außerdem in der Regel der Mangel eines Berufes der Produktion nicht die nöthige Ruhe und Sorgfalt zu Theil werden läßt, so müssen namentlich die Zeitungskorrespondenzen, die Beiträge zu den Feuilletons, die Theater- und Kunstberichte dem täglichen Lebensbedarf zu Hülfe kommen. Das kann nur nachtheilig auf die Leistung wirken, welche weit weniger einem innern Verhältnisse zu dem Kunstgebiete, als dem Schreibedrang und der Nothwendigkeit für die Existenz zu sorgen, ihren Ursprung verdankt.

Daneben ist eines charakteristischen Zuges unserer Zeit zu gedenken, welcher in einem Mangel an Objektivität und einem Vorherrschen der Subjektivität besteht. Es ist

eine Eigenthümlichkeit, welche ſich in allen Lebensgebieten zeigt, daß die Individualität mit ihren Neigungen und Anſchauungen durchzudringen und ſich zu emancipieren ſucht, ein Streben, das die bedenklichſten Folgen gehabt hat und noch täglich deren über uns bringt. Auf dem Felde der Theaterkritik äußerte ſich dieſer Subjektivismus darin, daß die Recenſenten ſich weit weniger in die zu beſprechende Dichtung und Stellung vertieften, als vielmehr ihr eigenes inneres Verhältniß vorzuführen ſuchten. Es iſt aber das Ich des Kritikers nur in ſo weit berechtigt, als es ſich mit den Forderungen der Kunſt identificiert hat. Dieſes Streben aber, den individuellen Gedankenkreis für das zu beurtheilende Objekt unterzuſchieben, trat mit einer wahren Maßloſigkeit hervor. Hätte man ſich begnügt, in dieſen Gedankenſpielen und geiſtreichen Betrachtungen ſich ſtreng an die Hauptſache zu halten, ſo daß das Objekt der Kritik doch immer der ſichtbare Mittelpunkt geblieben wäre, ſo möchte es noch angegangen, und da, wo wirklich Geiſt vorhanden war, möchte manche erfreuliche Gabe geboten worden ſein. So aber überſprang man auch jene Schranke, behandelte das Objekt ganz als Nebenſache und ſuchte durch ein wahres Feuerwerk von geiſtreichen Effekten zu glänzen. Leider iſt dieſes ſich nicht an die Sache halten, ſondern ſich ſelbſt in den Mittelpunkt ſtellen eine Angewöhnung, welche ſelbſt die beſſeren Kritiker hie und da

ergriffen hat, und ihrem ſonſt verdienſtlichen Streben empfindlichen Abbruch thut.

Trug dieſes Alles nun ſchon genug bei, den Werth der Kritik und damit ihre Geltung zu beeinträchtigen, ſo kam endlich noch ein ſittliches Gebrechen hinzu, das den verderblichſten Einfluß ausübte. Unter den Forderungen, welche wir an den Beurtheiler ſtellen, iſt Unabhängigkeit und Unparteilichkeit ſeines Urtheils die erſte und höchſte: wo dieſe nicht erfüllt iſt, fällt die Sache in ſich als werth- und inhaltlos zuſammen. Daß es ſchwer, ſehr ſchwer ſei, eine völlig unparteiiſche Stellung ſich zu bewahren, wird Niemand in Abrede ſtellen: ja, die Schwierigkeit kann ſo groß ſein, daß ſie zu ernſten inneren Konflikten führt. Denn wir können den Kritiker doch unmöglich von dem Leben und ſeinen Beziehungen iſolieren, ſo daß er jeder gemüthlichen Bewegung fremd bliebe. Aber doch muß die Forderung ſtehen bleiben: wer es zu ſeinem Berufe macht, über Leiſtungen Anderer zu urtheilen, der darf nicht die Perſon mit der Leiſtung verwechſeln, der muß über ſich ſelbſt wachen, daß ihm nicht die Neigung zum Lobe, die Abneigung zum Tadel werde. Vor Allem aber muß er jeder perſönlichen Einwirkung zu widerſtehen vermögen: weder ſociale Beziehungen, noch äußere ſich ihm darbietende Umſtände dürfen ſein Urtheil beſtechen. Und wie ſieht es in dieſer Hinſicht mit der Theaterkritik aus? Wenn man

ſogar ſo weit gehen wollte, die Art von Parteilichkeit, welche nicht aus menſchlicher Schwäche entſpringen und darum nicht ohne allen Anſpruch auf Nachſicht iſt, hier unberückſichtigt zu laſſen, ſo bliebe doch immer noch mehr als genug übrig. Denn nicht immer iſt es eine unbewußte oder auf natürlichem Wege entſtandene Vorliebe oder Abneigung, welche das Urtheil diktiert, ſondern oft genug eine recht abſichtliche Parteilichkeit für den Einen oder gegen den Andern. Beides iſt in der Regel mit einander verbunden: da finden wir denn geradezu Parteien in der Kritik, indem dieſe oder jene Schauſpielerin, Sängerin, Tänzerin oder die männlichen Kollegen hier bis in den Himmel hinein gelobt und dort wiederum wer weiß wie ſehr herabgezogen werden. Hier werden Talentloſe protegiert und dort Begabte nachſichtslos verfolgt, und ebenſo wird den Dichtern gegenüber nur zu oft verfahren, indem die litterariſche Kliquenwirthſchaft das der Klique Angehörige eifrig vertheidigt, und das außerhalb derſelben Liegende verdammt. Schlimmer aber als das iſt die leider nur zu häufige Beſtechlichkeit der Recenſenten, die das Amt der Kritik zu einem feilen Gewerbe herabwürdigt. Es iſt das gewiß nicht überall der Fall, aber bisweilen wird dieſes Erkaufen und ſich erkaufen laſſen mit einer grenzenloſen Schamloſigkeit getrieben. In dieſer Beziehung giebt es eine chronique scandaleuse der Kritik, welche ſeltſame

Dinge berichtet, wie denn z. B. in einer der größten Städte ein namhafter Recenſent geradezu ſeine beſtimmte Taxe gehabt haben ſoll. So mag es denn auch wohl begründet ſein, daß die Kritik ſelbſt Künſtlern, welche um ihren Ruf nicht mehr beſorgt zu ſein brauchten, noch namhafte Summen koſtet. Möchte aber Alles noch hingehen, möchten die Recenſenten der Sachkenntniß ermangeln, möchte Mangel an Objektivität ihre Kritiken zu Selbſtſpiegelungen machen, möchte Mangel an innerer Feſtigkeit ſie in ſtrenger Unparteilichkeit ihres Urtheils ſchwächen — dahin ſollte es nicht gekommen ſein, daß das lobende Urtheil ſich bezahlen läßt, daß die Kritik zu der gemeinſten Spekulation herabſinkt und die Kunſt und Sittlichkeit mit Füßen tritt.

Sollte es aber nach den bisherigen Erörterungen den Anſchein haben, als ſei die Kritik, wenn nicht allein, ſo doch vorzugsweiſe Schuld an ihrer wirkungs- und geltungsloſen Stellung, ſo wäre dem zu widerſprechen: auch das Theater trägt einen guten Theil der Schuld. Einmal nemlich bemerkten wir ſchon, daß die Bühnendirektoren durchaus nicht geneigt waren, die Kritik als einen wohlberechtigten Faktor des Kunſtlebens anzuerkennen, demgemäß in eine würdige Stellung einzuſetzen und — was die Hauptſache iſt — ihrem Rathe zu folgen. Man hält Recenſionen zwar für nothwendig, aber mancher Direktor

mag über den Geſichtspunkt nicht hinauskommen, dieſelben ſeien nur da, um das Publikum warm zu halten. In dieſem Sinne freut ſich dieſer oder jener Direktor wohl ſogar, wenn einmal die Kritik, wie man ſagt, ſo recht loszieht, wenn vielleicht gar Spaltung und Fehde entſteht; denn das erhöht den Reiz der Sache, denkt er, und zieht die Leute an. Aber ſelbſt lernen wollen dieſe Herren ſehr ſelten, weil ſie meinen, ihre ſogenannte Geſchäftserfahrung, Litteraturkenntniß und ihre adminiſtrative Weisheit reiche weit über dieſes Theoretiſieren der von der Feder hinaus. Darüber hinaus gereicht hat es denn auch oft genug, d. h. es iſt dem Theater noch ſchlimmer gegangen, als von den Recenſenten prophezeit war. Nun kann freilich die Bedeutung der Kritik nicht dadurch geſchmälert werden, noch ihr innerer Werth verlieren, daß man ihr die gebührende Anerkennung entzieht, aber die äußere Erſcheinung der Sache leidet doch unter ſolcher Geringſchätzung. Die natürliche Folge war, daß die beſten redlichſten Kräfte ſich mißmuthig von einem ſo undankbaren Geſchäfte abwandten oder ſich der herben Pflicht mit einem Beiſatz von Ironie unterzogen, der ſehr deutlich nach erwiederter Geringſchätzung ſchmeckt: es klingt aus ſonſt ſehr guten Recenſionen Etwas von dem Gefühle hindurch, daß das Theater überhaupt anfange zu den verlorenen Poſten zu gehören. Mehr noch aber als die Direktionen ſetzten ſich

die Schauſpieler in Oppoſition dagegen. Es muß wohl in dem ſchauſpieleriſchen Berufe liegen, daß Perſon und Sache leicht mit einander verwechſelt werden; denn es iſt eben die Perſon des Schauſpielers, welche unmittelbar als Material der Darſtellung dient. Möglich iſt es, daß dieſer freilich nicht abzuändernde Umſtand beiträgt, eine charakteriſtiſche Eigenſchaft des Standes, die nur von vorzüglichen Erſcheinungen überwunden wird, zu unterſtützen, nemlich die Eitelkeit, welche zumeiſt mit einer krankhaften Empfindlichkeit gegen den Tadel verbunden iſt. Dieſe Eitelkeit macht die Mehrzahl der Schauſpieler ſo verblendet, daß ſie jedes Urtheil für ein verkehrtes halten, welches nicht zu ihren Gunſten lautet, ſo ſchwach ſie ſich auch dem Lobe gegenüber zeigen und auf lobende Aeußerungen deſſelben Referenten Gewicht legen, deſſen Angriffe ſie geringſchätzig abweiſen. Wenn noch irgend Etwas von Reſpekt vor dem Urtheilsſpruche der Kritik zurückgeblieben iſt, ſo verdankt dieſer weniger einer wirklichen Achtung und einem Streben nach Belehrung ſeinen Urſprung, als der Scheu vor der Macht der Oeffentlichkeit. Stände die Recenſion nicht in der Zeitung, wo ſie für Jedermann zugänglich iſt, viele Schauſpieler bekümmerten ſich gewiß nicht um die Meinung der Kritiker. Manche mögen es, ſei es aus Hochmuth, ſei es aus Stumpfſinn, auch trotz der Oeffentlichkeit der Journale nicht thun! Es iſt hierbei,

wie eben gesagt, neben jener allbekannten Eitelkeit, die dem Kritiker nicht zugestehen will, daß er Etwas von der Sache verstehe, wesentlich noch der Mangel an geistiger Regsamkeit Schuld, der leider bei nur zu vielen Mitgliedern des Theaters eingerissen ist. Bei der Richtung, welche das gesammte Bühnenwesen eingeschlagen und bei der nicht genug zu beklagenden Vernachlässigung, welche es trotz seiner öffentlichen Stellung und zum Guten oder Schlechten leitenden Wirksamkeit erfährt, wäre es ungerecht, wegen dieses Mangels den Stand allein anzuklagen: doch bleibt die Klage in ihrer vollen Berechtigung. Dem handwerksmäßigen Treiben liegt freilich wenig daran, daß es auf das Höhere und Bessere hingewiesen werde, und derartige Belehrungen scheinen ihm völlig überflüssig.

Liegt nun aber schon in der Natur des Schauspielerthumes eine entschiedene Neigung zu eiteler Selbstliebe, und trägt der Verfall des Theaters nicht wenig dazu bei, den Sinn für eine ernstere und geistigere Erfassung der künstlerischen Aufgabe abzustumpfen, so schwächt sich das Ansehen der Kritik im Schauspielerstande ganz besonders durch die oben erwähnten Mängel, welche die Kritik selbst aufweist. Es begegnen nur zu viele Aeußerungen, denen es an Gründlichkeit und Verständniß, namentlich aber an Einsicht in die Technik der Ausübung fehlt, andere sind offenbar parteiisch gefärbt, und endlich kommt dem Streben,

die Kritik günſtig zu ſtimmen, die elende Käuflichkeit der Recenſenten und Tagesblätter entgegen. So leiſten dieſe beklagenswerthen Gebrechen der Kritik der Neigung, ſie als geringfügig zu betrachten und ſich von ihr zu emancipieren, bedeutenden Vorſchub.

Die nachtheiligen Wirkungen dieſes Mißverhältniſſes liegen nur zu deutlich vor. Ein wichtiger Mithelfer für das Gelingen der Aufgabe iſt dadurch in eine ſeiner unwürdige Stellung gedrängt worden, oder hat ſich ſelbſt in eine ſolche gebracht. Dem Theater geht dadurch um ſo mehr verloren, als es mehr als andere Gebiete einer ſolchen begleitenden, leitenden, aufmunternden und abwehrenden Hand bedarf; der Schauſpielerſtand entbehrt des ausgiebigſten Beiſtandes, der den künſtleriſchen Genius zum geiſtigen Bewußtſein erhebt und das künſtleriſche Streben läutert und vergeiſtigt; dem Publikum der verſtändige Interpret der Intentionen des Dichters und des Künſtlers, welcher zugleich zum Horte eines edeln Schönheitsſinnes und einer tüchtigen ſittlichen Geſinnung wird; der Litteratur aber, der beim jetzigen Theater ſo gar übel berathenen, der letzte Anwalt, der ihre Intereſſen gegen das überwuchernde Unkraut der Theaterfabrik vertheidigt. Ueberall zeigt ſich empfindlichſter Verluſt, und doch haben alle Verlierenden zuſammengewirkt, um den Verluſt herbeizuführen. Es bleibt indes gerade auf dieſem Gebiete der

Troſt, daß rühmliche Ausnahmen feſten Sinnes und feſten Fußes ſtehen geblieben ſind, ſo daß, wenn man an andrer Stelle daran gehen wird, dem deutſchen Theater zu ſeinem guten Rechte zu verhelfen, die Kritik unter dem Vorgange der ihrer Aufgabe treu Gebliebenen gewiß ſich neu ermannen, und neue Achtung und Wirkſamkeit für ſich fordern und erwerben wird.

Viertes Kapitel.

Das Theater und die Geſellſchaft.

An die Spitze dieſes Abſchnittes, der eine Seite der gegenwärtigen Zuſtände zu behandeln hat, welche bei einer umfaſſenden Betrachtung des Vorhandenen nicht überſehen werden darf, ſtellen wir ein vielgebrauchtes aber auch vieldeutiges Wort. Wir bedürfen deshalb einer ſchärferen Begrenzung des Begriffes der Geſellſchaft, und dieſe ergibt ſich aus dem, was eben hier zu erörtern iſt. Es ſoll die Stellung gezeichnet werden, die das Theater in unſrer ſocialen Welt einnimmt; zu erörtern, wie dieſe ſich zu dem Theater, wie dieſes ſich zu jenem verhält, welche

Einflüsse von beiden Seiten ausgehen, welche empfangen werden, zu erkennen, das ist die Aufgabe dieses Kapitels. Deshalb sagen wir nicht: das Theater und das Publikum. Denn dann würden wir bereits eine Scheidung in der Gesellschaft vorgenommen, wir würden alle Diejenigen ausgeschlossen haben, welche aus freiem Entschluß oder durch Verhältnisse gezwungen, dem Theater so fern stehen, daß sie zu dem Publikum in keiner Weise gehören. Ebensowenig aber ist hier unter Gesellschaft die sociale Welt der höheren Kreise zu verstehen, welche nur zu gern und leider auch nur zu unberechtigt diese Bezeichnung für sich ausschließlich in Anspruch nimmt, und Gesellschaft wohl gar mit guter Gesellschaft identificiert, wobei gut soviel wie vornehm und hochstehend bedeuten soll. Unsere Gesellschaft ist eine sehr gemischte, indem sie alle Stände und Schichten unsres Volkes begreift, von den durch Vornehmheit, Reichthum und geistiger Höhe, ausgezeichneten Kreisen und Persönlichkeiten ab bis zu den Niedrigsten, Aermsten, Ungebildetsten. Die Menschheit, vom socialen Gesichtspunkte aus gesehen, das ist unsere Gesellschaft.

Wenn nun die Stellung der socialen Welt zum Theater zu schildern ist, so zeichnen sich die beiden Hauptgesichtspunkte von selbst vor: es ist das Verhältniß der Gesellschaft zum Theater und die Stellung des letzteren

zu jenen in Betracht zu ziehen, und naturgemäß mit dem erſten, dem wichtigſten Theile zu beginnen.

Daß wir hier kein erfreuliches Reſultat zu gewärtigen haben, das wird Jedem im Voraus klar ſein, der uns bisher mit Aufmerkſamkeit und Unbefangenheit gefolgt iſt, auch wenn er nicht, wie wohl bei Vielen der Fall iſt, durch eigene Erfahrung und Ueberzeugung von einem vagen und grundloſen Idealismus geheilt ward. Ebenſo iſt gewiß, daß viele Momente der Betrachtnng ſchon in den früheren Kapiteln enthalten ſind. Wenn wir gleichwohl nicht auf die Detailſchilderung verzichten, ſo geſchieht dies der unzweifelhaften Wichtigkeit der Sache wegen und weil das Einzelbild geeigneter iſt, den Mißſtand in recht helles, ja in ein grelles Licht zu ſetzen. Von einer Schonung aber kann nicht die Rede ſein, wo es ſich um Verfall von Inhalt und Aufgabe handelt, wo das ſittliche Leben des Volkes im Spiele iſt, und die Schonung ſchließt hier zugleich die Wiederherſtellung aus, welche ja, wie mehrfach gezeigt, nicht bloß nothwendig ſondern auch möglich iſt.

Vergegenwärtigen wir uns zuerſt kurz, wie wir uns die Stellung des Theaters wie es ſein ſoll und wie es ſein kann, denken müſſen. Das Theater, als nationales Kunſtinſtitut, als der Träger der dramatiſchen Poeſie und der muſikaliſchen Dramatik, ſcheint uns ein Inſtitut zu

ſein, das eine ebenſo wohl gegründete wie erſprießliche Stellung zur Geſellſchaft einzunehmen berechtigt iſt. Wer überhaupt an die hohe und herrliche Aufgabe der Kunſt glaubt, wer das Schöne in ſeiner reinen Erſcheinung für ein koſtbares Gut, des Strebens der Künſtler wie der Theilnahme der Mittelenden in vollſtem Grade würdig, hält, wer noch andere Wirkungen echter Kunſt anerkennt, als Gefühl und Geſchmack in jenem abgelaufenen und faſt verdächtigen Tagesſinne: der muß überzeugt ſein, daß das Theater zu keiner geringen Stellung berufen iſt. Durch das Zuſammentreffen und Zuſammenwirken aller einzelnen Kunſtzweige, deren Geſammtreſultat bei allerdings ungleicher Betheiligung das Theater eben iſt, muß eine überaus mächtige Wirkung entſtehen, eine Wirkung auf die geiſtige und ſittliche Natur des Menſchen, die an Kraft nicht leicht überboten werden wird. Wir vindicieren der echten Bühne eine lebhafte Betheiligung an der höchſten Aufgabe der Menſchheit, wir vindicieren ihr einen idealen Inhalt, einen ſittlichen Grund und Boden, ein Miterwachſenſein und Mitſtehen auf der ewiggültigen Baſis des Menſchthums. Ihr Inhalt verengert ſich uns, der deutſchen Nation, zu einer nationalen Kunſtanſtalt, und wie wir nichts Nationaleres haben als das Chriſtenthum, und keinen anderen Geiſt der deutſchen Kunſt kennen, als den chriſtlichen, ſo können wir die nationale Kunſtbühne auch

nur in einer innigen Beziehung zu unſerem höchſten ja einzigen Beſitz erblicken, in keinem Fall aber in einem Antagonismus oder Indifferentismus gegen denſelben.

Ergiebt ſich nicht von ſelbſt die ſociale Stellung einer ſolchen Bühne? Sie wird nicht wie ein fremdes Luxusgewächs im Treibhaus, von unſerm Vegetationsleben durch ein Glashaus geſchieden, daſtehen, ſondern wird ein Glied unſeres Lebens ſein, ihm theilnehmend und fördernd angehören. Sie wird nicht verachtet, nicht verneint, ſondern geachtet und gepflegt werden, nicht der Ablagerungsplatz der unſaubern Gelüſte und der Tagedieberei, ſondern das werthgeſchätzte Gemeingut aller Edeln ſein. Man wird ſie weder links liegen laſſen noch mißbrauchen, ſondern ſich ihres veredelnden, bildenden, emporziehenden Einfluſſes bedienen. Die ihr Angehörenden werden weder den Fluch der Parias tragen noch auch in dem Scheinglanz des dieſſeitigen Geniekultus verkommen, ſondern nicht unterſchätzt, nicht überſchätzt, allen denen, die in irgend einer Sphäre des Lebens mit treuem Sinne und redlichem Streben den Blick dem höchſten Ziele zugewandt, wirken, wahrhaft ebenbürtig ſein.

Ein ideales Bild! ruft man hier und da: ſchön, aber unerreichbar! Nun ja, es iſt das freilich nicht in einem Anlauf zu gewinnen, aber iſt denn dieſe Zeit ſo gar ſchwunglos, daß ſie unerreichbar mit ſchwer erreichbar

identificieren muß? Iſt ſie ſogar baar und ledig alles Idealismus, daß ſie jede das höchſte Ziel zeigende Schilderung als utopiſchen Traum ſich mit ängſtlicher Nüchternheit aus den Augen reiben muß?

Wie ſieht es denn jetzt aus? Welches Bild erſteht in der Schilderung des Vorhandenen? Gewiß ein ſolches, daß man nun die Wahl hat, entweder das Vorhandene zu zerſtören oder den Verſuch zu machen, ob jenes Ideal nicht annäherungsweiſe verwirklicht werden kann.

Denn welche Stellung nimmt das gegenwärtige Bühnenweſen in der Theilnahme der Zeitgenoſſen ein? Wie verhalten dieſe ſich zu jenem? Durchlaufen wir die Gliederungen der Geſellſchaft nach Stand, Beſitz und Bildung mit unbefangenem Blicke.

Die deutſchen Höfe erhalten ihre Theater aus eigenem Antriebe oder nach den Beſtimmungen der vereinbarten Civilliſte: das iſt, was die deutſchen Fürſten betrifft, ſo ziemlich überall Alles. Es iſt eine äußerliche Beziehung, und nach dieſer Seite geſchieht genug, faſt überall ſogar im Verhältniß zu dem, was durch die großen Geldopfer geleiſtet wird, viel zu viel. Wenn wir aber annehmen, daß das Theater die reichſten Gaben fürſtlicher Großmuth empfing, um den Glanz des Hoflebens zu erhöhen und äußerlich das Patronat über die Kunſt darzuſtellen: wenn dann die Bühne hie und da zur künſtleriſchen Aus-

ſchmückung der Hof- und Nationalfeſte benutzt, im Uebrigen und Ganzen aber von der Liberalität der Regenten zum Beſten des geiſtigen Vergnügens ihrer Unterthanen erhalten wird: ſo iſt gewiß Alles geſchehn, was ſich in bonam partem ſagen läßt. Darüber hinaus geht die Beziehung nur ſelten, und ſeltener noch findet ein ſolches Darüberhinausgehen im echten Intereſſe der Kunſt ſtatt. Die ſeltenſten Ausnahmen zeigen eine innerliche Beziehung zu der theatraliſchen Kunſt und zu den Anſtalten, in denen ſie ſich darſtellt. Das zeigt eben ſchon das im Allgemeinen noch geltende Verwaltungsprincip, nach welchem ein Hofbeamter an der Spitze des Theaters ſteht. Darauf weiſt ferner die unzweifelhafte Thatſache hin, daß der ſittliche Geſichtspunkt ſogar ſehr überſehen wird und Zuſtände Duldung finden, die man anderwärts mit Stumpf und Stiel ausrotten würde. Nur an einigen unſrer größeren Bühnen zeigt ſich in Anlage und Führung eine würdige innerliche Auffaſſung, die große Mehrzahl der Hoftheater wird zwar erhalten und gelegentlich benutzt, ſonſt aber ſind ſie nur dem Tagesgelüſte mit ſeinem wenig künſtleriſchen und noch weniger ſittlichen Streben preisgegebene Vergnügungsanſtalten. Aber man verlange auch nicht Unbilliges von dem Hofe ſelbſt! Denn daß er, und zumeiſt mit nicht geringen Geldopfern, ein ſolches Inſtitut erhält, das iſt gewiß an ſich nicht anzufechten, noch zu bezweifeln,

daß er es in der beſten Abſicht thut. Ebenſo wenig liegt darin ein Vorwurf, daß die Bühne für feſtliche Gelegenheiten genutzt wird: ſie hat dazu die Fähigkeit und die Pflicht. Aber freilich müſſen dieſe Feſte auch echte Nationalfeſte ſein, die Theilnahme des Volkes an dem Lebensgange ſeines Fürſten und Fürſtenhauſes muß wieder eine volle und lebendige werden, und wenn die Bühne die Feſttage der Regentenfamilie feiert, dann muß ſie auch dem Volke zugänglich ſein. Das Theater als der Sammelplatz einer geladenen Geſellſchaft iſt nicht das Theater wie es ſein ſoll: das iſt nicht anders zu denken, denn als ein allen Schichten der Nation zugängliches Kunſtinſtitut. Iſt es aber das, dann iſt es, wenn es anders ſeiner künſtleriſchen Aufgabe treu geblieben iſt, ſicherlich der beſte Schauplatz für eine ſinnige und erhebende Feſtfeier.

Steigen wir eine Stufe herab und betrachten das Verhältniß, welches die Ariſtokratie zu der Bühne einnimmt, ſo finden wir auch hier kein günſtiges Reſultat. Es fehlt allerdings nicht an der äußeren Theilnahme, die vielmehr im Gegentheil nicht ſelten lebhaft genug iſt, aber worauf beruht ſie und wie äußert ſie ſich? In den ſeltenſten Fällen iſt es ein warmes Intereſſe für echte Dichtung und wahre Kunſt, die das Gute und Tüchtige in den Leiſtungen zu würdigen und in den Trägern der Darſtellung wie in den Dichtern und Komponiſten zu ehren

weiß. Daß es überhaupt noch ſolche Kunſtmäcene gibt, iſt allerdings wahr, und denen darf auch die verdiente Anerkennung nicht verkümmert werden, auch wenn ihr Dilettantismus ſich hie und da vergreift, und ihr Enthuſiasmus ſich gelegentlich auf falſche Wege verirrt. Je mehr wir aber dieſes Mäcenenthum in die Grenzen echten lauteren Kunſtſinnes einengen, deſto mehr ſchmilzt die Zahl dieſer Ausnahmen zuſammen, und es bleibt nur ein kleines Häuflein wirklich Probehaltiger übrig.

Denn welchen Werth hat jene andere nicht unbeliebte Kunſtpflege, die Kunſt und Künſtler zum Aufputze des ſocialen Lebens herbeizuziehen ſucht, ohne eine innerliche Beziehung zu ihnen einzunehmen? Jene Pflege, die dabei doch nur ſich ſelbſt pflegt? Die für ſich und Andere Unterhaltung zu finden ſtrebt, und dafür Geld bietet um den trügeriſchen Schein, als ſei der herbeigezogene Künſtler wirklich ein Glied der Geſellſchaft? Da iſt nur wenige echte Kunſtliebe und Kunſtfreude zu Hauſe, ſondern die Oede des Salonlebens verlangt Belebung, angenehm erregende Unterhaltung, und was iſt dazu mehr geeignet, als Muſik und Deklamation? Was iſt piquanter als die Anweſenheit gefeierter Sänger und Sängerinnen, Schauſpieler und Schauſpielerinnen, die mit dem Reiz gefälliger Erſcheinung und feiner Manier das Verdienſt verbinden, daß ſie zugleich den Schein einer höheren geiſtigen Thätig-

keit, einer Wanderung in poetiſche Regionen unter die ganze Geſellſchaft verbreiten.

So wenig wie im Ganzen die Pflege theatraliſcher und muſikaliſcher Kunſt in den Salons der haute volée erſprießlich genannt werden kann, wie ſie weſentlich egoiſtiſcher und oberflächlicher Art iſt, ſo iſt ſie auch im Theater ſelbſt, wenn die höheren Stände als Zuſchauer in Betracht kommen, eine innerliche und darum förderliche. Sie bleibt in den meiſten Fällen eine rein äußerliche. Das zeigt ſich daran, daß die äußerliche Richtung des Theaters gerade vorzugsweiſe von dem Theile der Geſellſchaft begünſtigt wird, der ſich gern ausſchließlich als „gute Geſellſchaft“ bezeichnet. Denn es iſt doch wohl ohne Zweifel, daß Oper und Ballet und zwar gerade diejenige Gattung der Oper, welche auf den ſceniſchen Effekt hinarbeitet, die Lieblingsgattungen der vornehmen Welt ſind. Wenige größere Bühnen werden ſich von der trüben Erfahrung frei erhalten haben, daß das klaſſiſche Trauerſpiel und Schauſpiel, auch wohl das feinere und in ſeiner ſittlichen Baſis reinere Luſtſpiel weniger die erſten Plätze füllt, als Oper und Ballet, ja ſelbſt die Geſangspoſſe, wenn ſie nur mit dem nöthigen ſceniſchen Hokuspokus ausgeſtattet und durch die ſo beliebten Couplets in das Pikante hinübergezogen iſt.

Die Stellung, welche die Ariſtokratie der Geburt den

Künſtlern einräumt, iſt ſchon kurz geſchildert worden. Und in der That, wenn ſie eine Grenzlinie zwiſchen ſich und den ausübenden Bühnenkünſtlern zieht, man möchte ſie darum nicht ſchelten, ſo lange überhaupt die bürgerliche Stellung dieſes Standes noch ſo wenig feſtſtehend, noch ſogar von Vorurtheil wie von blinder Verehrung benachtheiligt iſt. Das Theater iſt nun einmal ein Lieblingsthema derjenigen Konverſation, die keinen ſonderlichen Ueberfluß an Stoff beſitzt, es iſt ein angenehmer, geduldiger neutraler Boden, ein Terrain, für das man im Müßiggang ſo nebenbei mit ſagen kann: Der Künſtler und die Künſtlerin, in ihrer eigenthümlichen, iſolierten und doch wieder öffentlichen Stellung ſind anziehende Erſcheinungen, die in ihrer Perſönlichkeit und ihrem Talent einen passe-par-tout beſitzen, ohne daß daraus irgendwelche geſellſchaftliche Gleichſtellung folgte. Willkommene Erſcheinungen! Wenn dann hie und da der passe-par-tout ſelbſt die innere Pforte zu dem höheren Range erſchließt, wenn dann und wann dramatiſche Künſtlerinnen namenloſer Herkunft von hochgebornen und reichbegüterten Herren zu ihren Gemahlinnen erſehen werden, ſo beweiſt das nichts dagegen, daß die echte und ſtrenge Ariſtokratie eine weite Kluft zwiſchen ſich und den Bühnenangehörigen erblickt. Denn ſolche Einzelfälle ſind einmal ſelten, und dann möchte ſelbſt hier noch ſehr fraglich ſein, ob die zu Grunde liegen-

den Motive die bedingenden Momente im Charakter und der Lebensanſchauung der betreffenden Perſonen immer billigenswerth (ob ſie insbeſondere auf einem richtigen Verhältniß zu) genannt werden könnten.

Die Ariſtokratie des Geldes iſt ſchon weniger zurückhaltend, wie natürlich: ſie iſt es zumal, welche das Mäcenenthum gern übt, vielleicht im Gefühle, daß ihren zumeiſt ſehr realen Antecedentien und Tendenzen ein idealer Firniß wohl anſtehe. Hier, im Reiche der Materie, iſt die Pflege der materiellen Bühnenrichtungen — im Ganzen — gleichfalls zu Hauſe, hier auch der beliebte Dilettantismus, der die Reiche der Schönheit, die ſich ſo ſchwer und nur dem Berufenen erſchließen, zu Luſtgärten, einem Jeden zugänglich, machen möchte. Eben deshalb auch der gleichfalls nicht ſeltene Hyperenthuſiasmus, der hin und her taumelnd nur in Superlativen ſpricht, weil er keinen Poſitiv, das heißt nichts Poſitives in ſich hat. —

Wir wenden uns zu dem Theile der Geſellſchaft, der ſich etwa als „Ariſtokratie der Bildung“ bezeichnen ließe, wobei freilich das Wort Bildung in ſeinem guten, nicht in dem conventionell abgeflachten Sinne verſtanden ſein will. Die Kreiſe der Geſellſchaft, welche, den poſitiven Bildungsinhalt unſrer Zeit am entſchiedenſten darſtellen, ſind hier gemeint, und ſie ſind es, deren Verhältniß zur

Bühne von beſonderer Wichtigkeit ſein muß. Sie bilden den Theil des Publikums, der weſentlich beſtimmend auf das Theater einwirken ſoll, während die geiſtig niedriger ſtehenden Kreiſe durch das Theater mit herangebildet werden müſſen.

Hier ſtehen wir nun freilich nicht vor einer äußerlich abgeſchloſſenen Einheit, vor einer Korporation oder Kaſte, ſondern vor einer nach Stand und Beſitz, nach Lebensanſchauung und beſonderen Intereſſen mannigfach geſchiedenen Vielheit. Der gemeinſchaftliche Beſitz einer höhern, über das ſpecielle Berufsgebiet ſowie über die inhaltloſe Glätte äußerer Form, die ſich ſo gern für Bildung ausgibt, hinausreichenden geiſtigen Bildung iſt, was ſie vereinigt. Es iſt hier nicht der Ort, mit ſchärferer Kritik auf die Frage einzugehen, wie es überhaupt mit der Bildung unſerer Tage beſchaffen ſei, und dadurch den Kreis noch enger zu ziehen: die Abwehr des unzweifelhaft nicht Berechtigten genügt für unſern Zweck. Wird aber der Kreis der wirklich Gebildeten nicht durch ſchwächliche Toleranz zu weit ausgedehnt, ſo daß Ungebildete und Verbildete in ihm nicht Platz finden, ſo iſt es wohl außer Zweifel, daß ihr Verhältniß zur Bühne nicht dasjenige iſt, was wir bei einer würdigeren, künſtleriſch und ſittlich tüchtigeren Geſtalt des Theaters erwarten dürften. Eine freudige,

innerliche, zustimmende Theilnahme wäre dann zu gewärtigen, und eine solche möchte im Augenblick schwerlich irgendwo zu entdecken sein.

Denn je höher wir in den Regionen des geistigen Besitzes — und zwar kann hier nicht die Rede von specieller wissenschaftlicher Tüchtigkeit sein — aufwärts steigen, desto entschiedener tritt uns eine Abwendung vom Theater entgegen. Man hat sich entweder ganz und gar des Besuchs desselben entwöhnt, oder man wohnt nur bei außerordentlichen Gelegenheiten noch Vorstellungen bei, und auch dies geschieht kaum mit Ueberzeugung und Neigung. Der Glaube an die Tüchtigkeit und Ersprießlichkeit, an die Künstlerschaft und sittliche Grundlage des Theaters, wie es ist, gerade den Männern, deren Urtheil hier maßgebend sein dürfte, ist mehr und mehr geschwunden. Dieselbe zweifelnde, klagende, der momentanen Sachlage abgeneigte Stellung nimmt die bessere Kritik in den größten Städten Deutschlands ein, und wenn sie nicht immer und überall ihrer Mißbilligung Worte leiht, so geschieht es sicher, weil sie des vergeblichen Klagens nicht ganz mit Unrecht müde wird.

Wenn das Trauer- und Schauspiel, sowie das feinere und reinere Lustspiel, sowie die klassische Oper als die Höhepunkte des Theaterrepertoirs angesehen werden dürften, so müßte das wirklich gebildete Publikum diesen Gebieten

am lebhafteſten zugethan ſein. Und das iſt in der That der Fall und wird ſtets der Fall ſein. Dieſe Gebiete aber, die eigentlichen Probierſteine für die Tüchtigkeit der Bühne, liegen unzweifelhaft arg darnieder: die Unfähigkeit, gerade dieſe Gattungen zur Darſtellung zu bringen, nimmt mehr und mehr zu, und das Theater ſelbſt iſt leichtſinnig genug, ſich dem Klaſſiſchen und Dauernden in dem buhleriſchen Dienſte um das Moderne und Momentane zu entfremden. Daher muß denn auch die Neigung des beſten Theiles des Publikums ſich ihm entfremden. Denn das, was dieſes vorzugsweiſe ſucht, findet es nicht oder in einer Behandlung, die eher Mißhandlung zu nennen iſt, und welche das beſſere Verſtändniß und künſtleriſche Gefühl des gebildeten Zuſchauers verletzt und zurückſtößt. Das bedingt die innere Abkehr. Die in neuerer Zeit beliebt gewordenen Vorleſungen dramatiſcher Gedichte, ſelbſt ſolcher, welche nicht ſelten auf Bühnen zur Aufführung kommen, ſind als ein öffentliches Zeugniß dafür anzuſehn, daß man viele an ſich wohl darſtellbare Dramen auf der Bühne nicht dargeſtellt ſehen will, weil die Leiſtung den billigen Anforderungen nicht entſpricht.

Daß eine Erwägung ſittlicher Momente eine Mißbilligung des Geſammtgeiſtes, der im jetzigen Bühnenweſen lebt, der vielfachen mißlichen ſocialen Einflüſſe des unſinnigen Götzendienſtes, der mit theatraliſchen Berühmt-

heiten getrieben wird, bei sehr Vielen gerade in diesen Kreisen dazu kommt und das Ihrige beiträgt, die Freundschaft für die Bühne erkalten zu machen und wohl gar in eine Gegnerschaft umzusetzen: das ist so selbstverständlich, daß es nicht weiterer Auseinandersetzung bedarf.

Indeß diese innere Entfremdung wird in den seltneren Fällen zu einer äußern Feindschaft: man hält oft nicht viel von dem jetzigen Theater, aber man besucht es doch. Man gibt den Gedanken an das Kunstinstitut auf, der Eine leicht, der Andere schwer und nur mit Grollen und benutzt das was noch zu benutzen ist, nach Bedürfniß und Möglichkeit. So wird dann das Theater, was es den Hohen und Niedrigen, welchen die rechte geistige und sittliche Bildung, zu allen Zeiten war, auch den Gebildeten, welche von ihrer Mißbilligung nicht bis zur Verurtheilung fortschreiten: es wird eine bloße Vergnügungsanstalt. In diesem Sinne dient es auch dem geistig bevorzugten Theile der Gesellschaft und wird in diesem Sinne auch von Strengeren tolerant behandelt. Es ist ein bequemer Ablagerungsplatz für müßige Abende, eine Vergnügungsanstalt, die mit der Erholung noch einige geistige Anregung — im letzten Falle — verbindet.

Ein solches Verhältniß kann aber nimmermehr ersprießlich sein, denn es ist nicht gesund: es widerspricht dem Wesen des wirklich gebildeten Zuschauers wie dem des

Theaters. Beide ſind in dieſem Verhältniſſe verflacht: beide geben ſich zu etwas her, was ihrer nicht würdig iſt. Denn der Zuſchauer, der zwar erkennt, daß die Bühne ſich von ihrer Aufgabe mehr und mehr entfernt hat, gleichwohl aber dem entartenden Inſtitute treu bleibt ohne innere ſittliche Achtung, der gibt ſich zum Theile und gerade in einer ſehr weſentlichen Beziehung mit auf. Und dient dieſe Toleranz der Bühne? Gewiß nicht: eine energiſche Abwehr des gebildeten und wohlgeſinnten Publikums wäre ein Mahnruf, der gewiß nicht unbeachtet bleiben würde, während ſo ein äußerer Bezug ohne alle Innerlichkeit übrig bleibt, der völlig wirkungslos iſt.

Wie ſich der an Stand und Bildung niedriger ſtehende Theil der Geſellſchaft, der Bürger und Handwerker, zur Bühne unſerer Tage verhalten, auch das iſt unſchwer zu erkennen. Entfremdet dem Theater können wir dieſe Schichten der Geſellſchaft nicht nennen, ſondern finden vielmehr gerade hier oft recht lebhafte Theilnahme. Hier gilt das Theater immer noch als etwas Beſonderes, und was es darbietet, wird willig und dankbar genommen. Auch hat das Volk — um dieſen vieldeutigen Ausdruck zu gebrauchen — ein gutes Anrecht auf die Bühne, es hat von ihr etwas zu fordern. Aber es iſt ja klar, daß dieſem Theile des Publikums gegenüber die Bühne das beſtimmende Element iſt, daß hier die Bühne mehr Ein-

fluß ausübt als auf sie selbst ausgeübt wird. Und ebenso offenkundig ist, daß unsere größeren Bühnen durchaus nicht volksmäßig sind, sondern Luxusinstitute, die dem Volke immer weniger zugänglich werden. Die wenigen Bühnen, die es sich zur besonderen Aufgabe gestellt haben, Volksbühnen im guten Sinne zu sein, kommen wegen ihrer geringen Anzahl kaum in Betracht: was sich sonst als Volkstheater geberdet ist es zumeist nicht, sondern sucht hinter diesem Namen ein Privilegium auf kunstlose und wenn auch nicht geradezu ins Gemeine, so doch in das Unedle sich verlierende Produktionen. Wenn aber das größere Theater mit der Pflege der klassischen Litteratur auch die Pflege des Kräftigen, Derben, Volksmäßigen zurückgestellt hat, wenn die kleineren Bühnen, zumal die Wander- und Tivolitheater nichts von der gesunden Frische und einfachen Kräftigkeit eines Volkstheaters haben, was kann denn wohl von einem einigermaßen genügenden Verhältnisse des Volks zur Bühne die Rede sein?

Auf zwei besondere Erscheinungen haben wir noch unser Auge zu richten, ehe wir uns zu der Betrachtung der Einflüsse wenden, welche von der Bühne auf die Gesellschaft ausgehen: sie stehen sich in zwei Extremen gegenüber. Zuerst ist derer zu gedenken, welches sich streng und bestimmt gegen alles und jedes Theater erklären. Dieser absoluten Theaterfeinde, welche das Bühnenwesen

entſchieden verdammen, gibt es zwar in Deutſchland nicht ſo gar viele, aber ihre Zahl iſt offenbar im Wachſen begriffen. Und feſt überzeugt, daß dieſes principielle Verneinen der Bühne, das übrigens nicht, erſt aus unſern Zeiten datiert, in dieſer extremen Schärfe keine Wirkſamkeit in ſich hat, können wir dieſe religiöſe Oppoſition bei der gegenwärtigen Lage der Dinge nur gutheißen. Denn ſie muß und wird dazu beitragen, das Theater, wenn es regenerationsfähig iſt, ſeiner eigentlichen Aufgabe und Beſtimmung entgegenzuführen und in dieſem Regenerationsſtreben ihm als ein ſtrenger Mahner behülflich ſein. Ja, dieſe Oppoſition, wenn ſie ſich anders nicht gegen den Kern und die Idee, ſondern gegen die jetzige Geſtalt und Lage der Bühne wendet, iſt ein durchaus nothwendige Konſequenz der erſteren und ſtrengeren Lebensanſchauung, die ſich jetzt an vielen Orten Bahn bricht. Sie iſt geſunder und konſequenter als jene ſchwächliche Toleranz, die das äußere Leben wie ein neutrales Gebiet unberührt läßt und dafür in andern Fragen deſto unduldſamer iſt.

Wie ein kraſſer Gegenſatz ſteht dieſem düſtern Ernſt der Verdammung das Treiben der modernen Pruderie entgegen. Das Heer der Roué's, das ſich aus allen Ständen rekrutiert und über ein recht anſehnliches Contingent zu gebieten hat, betrachtet das Theater als eine Hauptprovinz. Es iſt wohl nicht zu viel geſagt, wenn wir behaupten,

daß dieſe vielbewegte und im Grunde doch nie bewegte Schaar einen Hauptbeſtandtheil des Theaterpublikums, zumal größerer Städte ausmacht. Und hier fehlt es denn keineswegs an Theilnahme, nur daß ſie ſelten der Sache, ſelten der Kunſt, häufig nur den Perſonen gilt. Im unſchuldigſten Zuſtande handelt es ſich um eine anſtändige Art, die liebe Zeit todt zu ſchlagen, in den höhern Stadien kommt ein perſönliches Intereſſe, vielleicht erſt nur ein leichter angenehm erwärmender Enthuſiasmus hinzu, in den höchſten Regionen verſetzt ſich die Theilnahme der Schauenden hinter die Couliſſen und in das Privatleben der Bühne. Wir verſchmähen es, hier in Detailſchilderungen einzugehen: wer nur einigermaßen ſich umgeſehen und ſich gegen das um ihn Vorgehende nicht verſchloſſen hat, weiß, welche überaus nachtheilige Wirkungen aus dieſem Verhältniß zur Bühne, das zu ſehr concreten „Verhältniſſen“ wird, ausgehen, wie gerade dadurch im Publikum und in dem Theater ſo Manches zerriſſen und zerſtört wird, und wie hier nicht bloß der männliche Theil des Publikums unter dem Namen der Pruderie begriffen werden kann.

So zeigt ſich denn nirgends, wohin wir auch blicken, ein eigentlich inneres Verhältniß zu dem Theater; es iſt faſt überall nur ein äußerliches, eine Beziehung, welche in der Bühne eine Vergnügungsanſtalt erblickt oder ohne

überhaupt zu fragen, was dann die Bühne eigentlich soll und was das Publikum von ihr zu fordern und ihr zu leisten habe, harmlos freie Abende ihr Preis gibt. Gerade da, wo eine mehr innerliche Betheiligung stattfindet, zeigt sich eine Verstimmung, ein zweifelhaftes sich Abwenden, ja sogar ein sich Entfremden, das sich in einzelnen Kreisen bis zu einer principiellen Feindschaft steigert.

Und welches ist das Verhältniß des Theaters zum Publikum in weitestem Sinne, zur Gesellschaft? Oder mit andern Worten: welche Einflüsse empfängt die letztere von der Bühne? Wir wollen nicht so dunkelsichtig sein, daß wir alles und jedes Gute ableugneten, sondern von Herzen gern das Anerkennenswerthe anerkennen. Da ist denn zuzugestehn, daß der Verfall noch nicht so weit vorgeschritten, daß erfreuliche Einwirkungen sich nicht zeigten, aber wahrlich, was in gutem Sinne zu sagen ist, auf Rechnung des gegenwärtigen Gesammtzustandes, ist es nicht zu setzen. Ist auf der Seite der gute Schatz dramatischer und musikalischer Litteratur nicht ganz und nicht überall über Bord geworfen, so bleiben allerdings Vorstellungen noch übrig, welche bildend und veredelnd einzuwirken vermögen. Auch bieten wohl manche Werke Neuerer und Neuester, welche aus ehrbarem und reinerem Geiste geboren sind, für Geist und Herz, für künstlerischen Sinn und sittlichen Ernst nicht unersprießliche Nahrung. Zudem ist

der Verfall der Darſtellungskunſt zur Zeit noch nicht ein ſolcher, daß nicht hier und da, dann und wann die Leiſtungen hervorragender Talente oder die Wirkung eines wohl zuſammengefügten ausgearbeiten Enſemble der Bühne ihre gute Kraft und Macht erhielten: freilich ſeltenere Fälle, die um ſo greller gegen das tägliche und gewöhnliche Treiben abſtehen. Und endlich ſind wir auch weit entfernt, überall in dem Treiben der Bühnenmitglieder Unſitte und Aergerniß zu erblicken, ſondern räumen gern ein, daß es wohlgeordnete Bühnenverhältniſſe, menſchlich und bürgerlich brave, in jeder Weiſe den billigen Anforderungen, welche die eigenthümliche Natur des Bühnenberufes nicht überſehen, entſprechende Künſtler und Künſtlerinnen gibt. Iſt nun zu alle dem noch hinzufügen, daß in der Natur des Theaters, in ſeiner urſprünglichen und bei aller Geſunkenheit doch nicht ganz verwiſchten Begabung eine nicht geringe Macht liegt, eine Befähigung, ſtarke und nachhaltige Eindrücke hervorzubringen, und ebenſowenig in Abrede zu ſtellen, daß auf dieſem Gebiete beklagte Mängel und Abirrungen kein Sonderbeſitz der Bühne, ſondern vielmehr eine Krankheit unſrer Zeit überhaupt ſind: ſo läßt ſich mit gutem Gewiſſen ſagen, daß es neben dem Schatten auch noch Licht gibt, wenn auch zur Zeit nicht hell und fröhlich leuchtend, aber doch noch nicht erloſchen, doch noch

fähig, beſſer angefacht und unterhalten die dunkeln Schatten ſieghaft zu zerſtreuen.

Aber gerade dieſe Ueberzeugung verlangt, daß wir uns gegen die Erkenntniß des Schadhaften nicht verſchließen. Und jenen noch ſporadiſch vorhandenen guten Einwirkungen ſtehen zahlreiche Einflüſſe entgegen, die von ſehr bedenklicher Art ſind. Denn ſelbſtverſtändlich kann bei dem Hauptbeſtandtheile unſrer jetzigen Bühnen von einem geiſtig erhebenden, ſittlich läuternden, künſtleriſch bildenden Einfluß keine Rede ſein; und ſelbſt bei dem kleinern Theile des Repertoires ſchwächt ſich die Wirkung mit der zunehmenden Mangelhaftigkeit der ſceniſchen Verwirklichung. Es gibt aber hier ein kategoriſches: entweder — oder: es liegt zwiſchen der erſprießlichen und der nachtheiligen Wirkung nicht irgendwelche indifferente Mitte. In dem Theater als Luxusinſtitut und Vergnügungsanſtalt gewöhnlicher Art liegt keine bildende und veredelnde, ſondern eine veräußerlichende und verflachende Kraft. In welchem Grade dieſe ſich geltend mache, das hängt von der Widerſtandsfähigkeit des Publikums ab, ſowie von der Lage der Zeit im Ganzen und Großen. Freilich drehen wir uns hier gewiſſermaßen im Kreiſe herum, denn die materielle Konſtruktion unſers modernen Lebens hat den weſentlichſten Antheil an der Verflachung der Bühne, die ſo recht ein

Kind dieser Zeit des äußern Scheins ist. Aber ist es darum weniger wahr, daß es mehr nachtheilige als ersprießliche Einflüsse ausübt? Ist nicht gerade diese Uebereinstimmung der Bühne mit der Veräußerlichung und Verflachung des gesammten Lebens erst recht bedenklich und gefährlich?

Welche Einwirkungen wollen wir denn von der modernen Glanz- und Effektoper erwarten? Zu musikalischem Sinn und Verständniß, zu künstlerischem Geschmack wird sie nicht anziehen, denn sie kann nicht geben, was sie selbst nicht hat. Bei der untergeordneten Bedeutung der dramatischen Handlung und der nicht selten an Sinnlosigkeit grenzenden Beschaffenheit der Libretti, kann von dem wohlthätigen Einflusse, welche ächte dramatische Dichtung ausüben kann und muß, füglich nicht die Rede sein. Es bleibt nichts übrig, als die grobe Wirkung der Effekte, die Wirkung der Tonmassen, der scenischen Apparate, der dargelegten Ballete, kurzum überall der mehr äußerlichen als innerlichen Bestandtheile. Das Unwesentliche gewinnt die Oberhand über das Wesentliche, die Form und der Schein triumphiert über Inhalt und Wesen, die Sinnlichkeit über Geist und Gemüth. Und was soll man gar von dem Ballete sagen? Wo für nichts Sorge getragen wird als für die Sinne, und zwar in einer fleischlich so emancipierten Weise, daß man in der That nicht begreifen kann, wie dieses Balletwesen sich neben sonst so scharf und

prononciert ausgesprochnen Forderungen zu erhalten weiß. Von der frivolen Litteraturgattung im Gebiete des Schauspiels, Lustspiels und Vaudevilles, welche angeblich die Schäden des gesellschaftlichen Lebens aufdecken will, in der That aber mit ihrem Herzen diesen Schäden zugethan ist, haben wir schon gesprochen: es ist ja auch mehr als selbstverständlich, daß Stücke, bei denen Treue und Pflichtgemäßheit stets zu kurz kommt, in denen man der Sitte und Pflicht sehr ernsthaft den Rücken dreht und schließlich in einer momentanen Anwandlung von Rührung noch als ein edles Wesen verherrlicht wird, nur auf die allerbedenklichste Weise wirken können. Durch diese Theaterlitteratur, durch diese gerade jetzt dominierende Gattung von Stücken wird nicht nur eine thörichte Feindschaft gegen das Leben mit seinem Ernst und seinen Forderungen geweckt und genährt, sondern auch in der Pflege eines verwaschenen Idealismus und Naturalismus der Regulator des menschlichen Wissens, das Gewissen geradezu getödtet, das Gefühl der Pflicht einem vagen Subjektivismus geopfert und die unheilvolle Gewöhnung gegeben, über die ernsthaftesten Fragen und Konflikte spielend hinwegzugleiten.

Doch ist's nicht bloß der dürftige und schädliche Inhalt unserer Bühnen, der anzuklagen ist, sondern auch der gesammte unorganisirte Zustand des Theaters. So lange diese Frage, die den Kern- und Angelpunkt unsrer Aus-

einanderſetzungen ausmacht und ſich daher überall wie die conditio sine qua non eindrängt, nicht eine zweckmäßigere und würdigere Löſung erfährt, als das bisher der Fall war, ſo lange wird von einem Einfluß der Bühne auf die Geſellſchaft, wie er ſein könnte und müßte nichts zu ſpüren ſein. Ja nehmen wir ſogar an, daß das Theater in ſeinem Repertoire unſeren Anforderungen genügte, daß ſich die Armuth an Talenten verringte, das Virtuoſenthum in maßvolle Schranken zurückzöge und dafür ein durchgebildetes Enſemble zu ſeinem guten Rechte käme: auch dann wird die Wirkung im Ganzen und Großen, die Wirkung des Inſtitutes auf das Leben der Zeit nur unter der Bedingung ganz und voll werden können, wenn die Stellung der Bühnen eine andere geworden iſt. Sie mögen geringer werden an Anzahl, aber ſie müſſen feſt, geſichert, ſtaatlich oder mindeſtens ſtädtiſch geleitet, ſie müſſen Achtung verdienende und gebietende Anſtalten ſein, baſiert auf genügende Mittel, durchdrungen von ſittlichem Ernſt und künſtleriſchem Geiſte. Der Stand, der der Bühne angehört, muß gehoben, und wenn auch vielleicht mit Anforderungen belaſtet und in ſeinem äußeren Glanze auf eine beſcheidenere Stellung zurückgeführt, bürgerlich und ſocial anderen Ständen gleichgeſtellt werden. Man möge ſagen was man wolle, die perſönlichen Momente ſind, wenn ſie auch vor den Brettern ſelbſt zurücktreten,

doch durchaus nicht abzuweiſen: die menſchlichen Verhältniſſe der Künſtler und Künſtlerinnen wirken verſchieden auf die Stellung der Bühne und auf ihren ſocialen Einfluß ein. Darum kann nur die auf anderen und ſchon mehrfach erörterten Principien reconſtruierte Bühne zu derjenigen Wirkſamkeit gelangen, die innerhalb ihrer Natur und Befähigung liegt, und die ihr zu den verſchiedenſten Zeiten von vollgültigen Richtern zuerkannt worden iſt, zu der Stellung und Wirkſamkeit, welche ihr allein ein Recht geben kann, ſich in einer nicht bloß geiſtig aufgeklärten, ſondern auch das Gute ernſtlich wollenden Gemeinſchaft zu behaupten. —

Fünftes Kapitel.

Das Theater und ſeine Zukunft.

In den vorhergehenden Abſchnitten haben wir theils die faktiſchen Zuſtände innerhalb des deutſchen Bühnenweſens darzuſtellen, theils die Hauptfaktoren unſeres bürgerlichen, religiöſen und ſocialen Lebens, in ihrer Be-

ziehung oder Nichtbeziehung zur Bühne zu betrachten verſucht. Am Schluſſe dieſer Betrachtungen angelangt, denen, wie unvollkommen ſie ausgefallen ſein mögen, doch das eine Verdienſt hoffentlich zugeſprochen werden wird, daß ſie zur Erwägung nicht bedeutungsloſer Fragen anregen und auf nicht zu leugnende Schäden aufmerkſam machen, bleibt uns noch die Frage zu beantworten, was wir von der weiteren Entwickelung des deutſchen Theaters zu erwarten haben. Das Theater und ſeine Zukunft: welche wird die Zukunft eines Inſtitutes ſein, das zu allen Zeiten wie der Gegenſtand verſchiedener und ſogar entgegengeſetzter Anſichten, ſo auch ein Gegenſtand allgemeiner Theilnahme war?

Nun freilich, welchen Gang die fernere Entwickelung der deutſchen Bühne nehmen wird, eine zutreffende Antwort auf dieſe Frage vermag nur die Zukunft ſelbſt zu geben. Aber das ſcheint gewiß: die Bühne hat zwiſchen zwei Wegen zu wählen. Im Laufe unſrer Betrachtungen ſind beide deutlich genug bezeichnet worden, aber es ſei dem Schlußworte geſtattet, noch einmal dieſe beiden Pfade, welche eingeſchlagen werden können — einen dritten gibt es nicht — in gedrängter Darſtellung einander gegenüberzuſtellen.

Denn es kann ſich nur darum handeln, ob das Theater ſeiner jetzigen Richtung treu bleiben, ob es an den Principien, auf denen ſeine jetzige Organiſation und

Stellung beruht, festhalten, oder ob es in beiden Stücken, die eng mit einander zusammenhängen, einer entschiedenen Umwandlung bedarf. Was wir in jedem dieser beiden Fälle zu gewärtigen haben, das muß Jedem sofort klar vor Augen stehen.

Bleibt das Theater in der äußerlichen und innerlichen Lage, in der es sich zur Zeit befindet, so wird es vielleicht, sofern das möglich ist, an äußerem Glanze noch zunehmen. In seinem scenischen Apparat, in der Virtuosität der Maschinisten und Dekorateurs, vielleicht selbst in der Technik seiner Gesang- und Spielvirtuosen, in dem Aufwand von Mitteln lassen sich, obschon nicht überall mit gleicher Leichtigkeit, Steigerungen denken: ja es ist auch möglich, daß die Komponisten und Dramatiker nicht umsonst auf neue, pikante und Nerven reizende Effekte sinnen werden und die poetische und musikalische Litteratur des Effekts auf eine Höhe führen, die vielleicht zur Zeit noch nicht erreicht wird. Man kann den Kultus des Virtuosenthums bis zum Wahnsinn des Götzendienstes steigern, von dem er schon jetzt oft nicht allzuweit entfernt ist, kann den Luxus feenhafter Ballete mit verschwenderischer Hand bestreiten, kann der Dekorationsoper noch mehr Spielraum gönnen und mit den ernstesten und schwersten Fragen des sittlichen Lebens in leichtfertigen Stücken ein immer verwegeneres Spiel treiben. Es ist am Ende in

allen diesen Stücken noch ein Etwas von Steigerung möglich, und darüber kann man doch nicht in Zweifel sein, daß es einen Stillstand innerhalb einer eingeschlagenen Richtung nicht gibt. In Bezug auf die äußere Gestalt und Organisation der Bühne ist es ferner möglich, daß man die Wandertheater ihr unstätes Wesen ferner treiben, die Stadttheater von konzessionirten Pächtern und Unternehmern verwalten, die Hoftheater der Leitung von Hofbeamten untergeben sein läßt. Man kann Alles beim Alten lassen und leider ist es nur zu gewiß, daß man an vielen Orten es dabei bewenden lassen wird.

Aber welche Konsequenzen muß dieses Verbleiben in der gegenwärtigen Richtung und Verfassung haben, und zwar mit unausweichlicher Nothwendigkeit? Aller Materialismus hat eine Grenze, über die er nicht hinaus kann, er hat den Tod in sich. Unser durchaus materialistisches, idealloses Bühnenwesen kann den Höhepunkt äußeren Glanzes erreichen, aber der inhaltslose Bau wird gerade dann erst recht einstürzen müssen, wenn er diesen Höhepunkt erreicht hat. Aeußerlich wird und muß dieser Einsturz durch die immer näher heranrückende Unmöglichkeit herbeigeführt werden, den steigenden äußeren Anforderungen zu genügen, und eine Umkehr, jetzt schon schwierig genug, wird ohne eine das gesammte Theaterwesen in Frage stellende Krisis

um so weniger möglich sein, je länger man in der Entfremdung von der eigentlichen Aufgabe gelebt hat.

Das Theater wird immermehr eine Luxusanstalt sein, die ohne allen ersprießlichen Einfluß auf das geistige und sittliche Volksleben ist, eine Anstalt, die nur zu den Schäden und Ausartungen der Zeit in innerer Beziehung steht, nur von diesen genährt und getragen wird. Der schon selten genug gewordene Glaube an eine bessere und höhere Aufgabe der Bühne, an ein Mitwirkenkönnen und Mitwirkensollen derselben für die Veredlung des deutschen Geistes und Herzens, an die sittlich-religiöse Basis einer solchen echten Nationalanstalt wird bald nirgends mehr vorhanden sein, und doch ist gerade dieser Glaube ihr für ihre gedeihliche Entwickelung unentbehrlich und nicht jene weit verbreitete schlaffe Ansicht, daß man die Bühne als einen heitern und sinnigen Schmuck des Lebens betrachten und darum ihr eine exceptionelle Stellung auf dem breiten Boden der Toleranz gewähren müsse. Der tüchtige Inhalt der Repertoires wird immer mehr zurücktreten, die Reihen ausgezeichneter Künstler werden sich mehr und mehr lichten und durch spärlichen Nachwuchs die Lücken nicht ergänzt werden, das beste Publikum wird sich mehr und mehr zurückziehen und seinen Antheil, der eine Lebensfrage für die Kunst und Poesie ist, an den Schwarm der Ver-

gnügensmenſchen aller Stände abgeben, zu dem ſich nur einzelne gutmüthige Optimiſten dann und wann geſellen.

Und was den Kern- nnd Angelpunkt der Theaterfrage überhaupt ausmacht, und von weit größerer Wichtigkeit iſt, als irgendwelches künſtleriſche Reformprogramm, die Verfaſſung des Bühnenweſens wird bei dem Mangel aller principmäßigen Organiſation tiefer und tiefer herabſinken. Die bürgerliche Stellung der Bühnenmitglieder und die ſtaatliche Stellung der Bühne ſelbſt finden innerhalb der jetzigen Verhältniſſe und Zuſtände keine ihrer würdige Entwickelung, ſondern die Fortdauer der beſtehenden Organiſation, die eben auch nur eine äußerliche, nicht aus dem Innern der Sache herausentwickelte iſt, hat kein anderes Ziel als den gänzlichen Verfall in dieſer wie in jener Beziehung.

Ob dann, wenn in dem nicht wünſchenswerthen Falle, daß unſere Auseinanderſetzungen ohne alle praktiſche Folgen bleiben, der jetzige Geſammtzuſtand unangefochten bleiben, nicht bald die Zeit eintreten würde, in der von einer andern Seite, von der der principiellen Theaterfeinde, ein erfolgreicher Angriff auf das Inſtitut überhaupt gemacht werden wird — wobei man ſich in der That nur wundern kann, daß es noch nicht geſchehn —: das ſteht freilich dahin, möchte aber, wenn man die Dinge recht ernſt und eindringend betrachtet, ſehr wahrſcheinlich ſein.

Kurz und gut, in den gegenwärtigen Principien, Richtungen, Zuſtänden laſſen ſich nur Gründe erblicken, an einen nicht in ferner Zukunft bevorſtehenden Verfall und Einſturz des Bühnenweſens zu glauben: der jetzige Weg führt ſicherlich, wenn nicht zum Untergang, ſo doch zu einer Kriſe, welche wenigſtens vorübergehend das Beſtehen der Bühne gefährdet. Wenn das nicht dahinausgehen ſollte, dann müßte es mit uns weit ſchlimmer ſtehen, als es denn doch — und Gott ſei Dank dafür! — in der That ſteht.

Um ſo erfreulicher iſt das Bild, welches ſich uns auf der andern Seite zeigt, wenn nemlich der andere Weg eingeſchlagen wird. Der Ausgangspunkt für dieſen Pfad der Neugeſtaltung und Neubelebung iſt, wie auch wir dieſe Erwägungen an den Eingang dieſer Schrift geſtellt haben, eine würdige und innerliche Auffaſſung des Weſens und der Bedeutung der Bühne. Hier iſt nicht die Rede von einer aufgeputzten und prunkenden Vergnügungsanſtalt, ſondern von einem Kunſtinſtitut von ſittlichem, künſtleriſchem, nationalem Inhalt. Hier fällt nicht bloß die Aufgabe der Bühne, ſondern auch ihre Begabung, vorzugsweiſe mächtig mitzuwirken zur Erweckung edeln Sinnes, reiner Empfindung zur Bildung des Geſchmackes und künſtleriſchen Verſtändniſſes, zur Belebung nationalen Gefühles, zu idealer Erhebung ſchwer ins Gewicht. Und nicht nur das, ſondern

auch das Material, mit dem die Bühne arbeitet, durch das sie ihre Aufgabe vollzieht, findet gerechte Beachtung, und dieses Material ist ein Theil der menschlichen Gesellschaft, es sind Menschen, deren äußeres und inneres Wohlergehen für uns keine gleichgültige Sache ist. Aus diesen Gründen aber, und in Folge der durch die Betrachtung der gegenwärtigen Zustände gewonnenen Erkenntniß beginnt jener andere von der Bühne fernerhin einzuschlagende Weg mit dem Aufgeben der bisher der Bühnenorganisation zu Grunde liegenden Principien, wenn man anders dem jetzigen Brauch die Ehre anthun will, Principien in ihm zu suchen. Die Bühne hört auf Privatunternehmen, industrielle Spekulation zu sein und tritt in die Reihe der öffentlich fundierten und unter der Aufsicht des Staates und der Gemeinde sachverständig geleiteten Anstalten ein. Dadurch bedingt sich von selbst, daß die negative, polizeiliche Ueberwachung zurücktritt und auf das ihr zustehende engere Terrain beschränkt wird. Mit diesem Anfang der Reform ist alles gegeben: es ist dieser organisierende Neubau des Theaters die einzige, aber auch sichere Garantie dafür, daß die vorgezeichneten Ziele wirklich erreicht werden. Daß diese Reform nicht mit finanziellen Schwierigkeiten verbunden sein wird, darauf ist früher schon hingewiesen worden: man muß sich nur nicht scheuen, die Anzahl der Theater und ihren Etat angemessen zu be-

ſchränken. Die nächſte und folgenreichſte Konſequenz dieſes erſten und wichtigſten Schrittes iſt die Regulirung der bürgerlichen Verhältniſſe der dem Theater angehörenden Mitglieder. Freilich wird die äußere Lage an Glanz verlieren, aber ſie wird an Sicherheit gewinnen: und welcher Vortheil für die innere, für die ſittliche Stellung, wenn dieſe unnatürliche Schwankung zwiſchen übertriebenen Huldigungen und ungerechtfertigter Mißachtung beſeitigt wird und dafür eine ehrenvolle Gleichſtellung eintritt. So nur werden der Bühne geiſtig und ſittlich tüchtige Kräfte zufließen, ſo nur wird ſich auch der Weg finden laſſen, geiſtige Bildung und ſittliche Führung außer dem ſpecifiſchen Talente hier, wie in andern Lebensgebieten, zu unumſtößlicher Forderung zu erheben. Auf dieſe Weiſe wird die Bühne nicht nöthig haben, Jagd auf ihr Publikum zu machen und mit buhleriſchen Mitteln ſeine Gunſt zu ſuchen: ſie wird ihre Aufgabe treu verfolgend ihrer natürlichen Macht wie ihrer Bedeutung bewußt, dieſe Gunſt, welche dem nach ihr unverſtändig Jagenden nur zu leicht entflieht, ſicher erwecken und ebenſo ſicher behaupten.

Es iſt nicht unſere Aufgabe, auf das Detail einer ſolchen gründlichen Reform uns einzulaſſen: den ſpeciell Sachkundigen ſteht das zu, und es fehlt ja nicht an Männern im Dienſte der Bühne und der dramatiſchen Litteratur, die mit kundiger Hand ſolchen Plan vorzu-

zeichnen vermöchten. Der um das deutſche Theater in jeder Weiſe ſo hochverdiente Ed. Devrient möchte unter ihnen der erſte ſein; wer deſſen unter dem Schutze einer kunſtſinnigen Treffliches leiſtende Verwaltung der Hofbühne zu Karlsruhe genauer kennen gelernt, wird daran nicht zweifeln. Für uns genügt es, die Ueberzeugung auszuſprechen, daß es keine Theaterreform gibt, die nicht mit der Adoptierung jenes Principes beginnen müßte. Während alle andern Verſuche nur zu kümmerlichem Flickwerk führen, das über kurz oder lang zu derſelben Operation nöthigt, iſt in dieſem einen Schritte, einſichtig und zugleich maßvoll gethan, die geſammte Regeneration des geſunkenen Inſtitutes gegeben. Die Geſchichte des deutſchen Theaters wird nur auf dieſe Weiſe folgerichtig aufgenommen, während ſie bei der gegenwärtigen Lage der Dinge aus ihrem natürlichen Gange herausgeworfen zu ſein ſcheint.

Und früher oder ſpäter, es kann zu nichts Anderem kommen; aber möchte man mit einer Aufgabe nicht zögern, bei der nicht bloß das geiſtige und ſittliche Leben der ganzen Nation, ſondern insbeſondere auch eine nicht geringe Zahl von Mitmenſchen, ſo weſentlich in Frage kommt. Wie ein leiſer Anfang erſcheint das jüngſt erlaſſene Rundſchreiben des preußiſchen Miniſters des Innern, in dem ſich eine durchaus würdige Auffaſſung der Bühne und ihrer Aufgabe kundgibt. Aber es iſt ein Anfang, und

nicht mehr: und dieſer Anfang ſteht noch innerhalb der bisherigen Geſichtspunkte, von denen ein nachhaltiger und eindringender Gewinn nicht zu erwarten ſteht.

Alſo hierhin oder dorthin! Was in der Mitte liegt iſt nur unfruchtbare Aushülfe. Es iſt eine Wahl zu treffen: denn wir müſſen mit unſerer Bühne ins Klare kommen. Die Theaterfrage iſt eine ernſte und wichtige, denn ſie greift nicht bloß in das geiſtige und künſtleriſche, ſondern auch in das ſociale und ſittliche Leben unſrer Zeit ein, und dieſe unſre Zeit iſt nicht dazu angethan, um an offen zu Tage liegenden Mißſtänden gleichgültig und unthätig vorüberzugehen. Es bedarf des Ernſtes und bedarf der That: möchte beides der deutſchen Bühne, wie ſie ſein ſoll und kann, zu Hülfe kommen! Dann wird ſie nicht in der Gefahr zu ſein ein Gegenſtand des Bedenkens und der Aergerniß ſein, ſondern ſie wird in den Reihen der für das Wahre und Lautere und Edele Kämpfenden ein rüſtiger Mitſtreiter ſein.

Buchdruckerei: Chr. Fr. Will in Darmſtadt.

mermann: Luftspiegelung. F. v. Kobell: Die Edelsteine. F. v. Tschudi: Die Alpenhasen. O. Ule: Die Eisberge. J. F. Schouw: Die Mistel. F. C. Heger: Ebbe und Fluth. C. F. Burdach: Das Blut. H. v. Schubart: Die Electricität. H. Wagner: Das Leben der Gräser. Aus der Zeitschrift die Natur: Die Infusorienwelt. H. Schacht: Die Blüthe. J. H. Mädler: Die Mondgebirge. C. Vogt: Die Athmung. J. Gelpke: Der Planet Merkur. G. H. v. Schubert: Der Galvanismus. C. F. Burdach: Die Lebensalter des Menschen. J. H. Mädler: Die Sonne. A. Guyot: Die neue Welt. C. Ritter: Die Kokospalme. Aus der Zeitschrift die Natur: Das Nordlicht. H. Buff: Die warmen Quellen. H. Schacht: Die Jahresringe und das Alter der Bäume. M. J. Schleidan: Korallen und Koralleninseln. C. F. Burdach: Der Mensch. F. v. Tschudi: Der Fönwind. Hoguer: Das Rennthier. J. F. Schouw: Die pompejanischen Pflanzen. C. F. Ph. v. Martius: Die Diamanten Brasiliens. C. Schmezer: Die Sonnen- und Mondfinsternisse. A. Guyot: Die alte Welt. F. A. Wislizenus: Die Indianer Nordamerikas. H. Schacht: Das Blatt. G. H. v. Schubert: Die Wärme. J. v Tschudi: Die Sierra von Peru. C. F. Burdach: Die Vertheilung der organischen Wesen. J. F. Schouw: Die Natur der Südsee-Inseln. J. Meyer: Die Gletscher. H. Burmeister: Der tropische Urwald. H. H. v. Schubert: Druck und Gegendruck. M. Seubert: Die Keimung und Krautbildung der Pflanze. A. v. Humboldt: Die Höhle von Guacharo. F. v. Tschudi: Die Lauinen. C. F. Ph. v. Martius: Ein Tag unter dem Aequator. H. Buff: Luftfeuchtigkeit und wässerige Lufterscheinungen. H. Schacht: Leben und Tod der Pflanze und des Thieres. J. Meyer: Die erratischen Blöcke. H. Burmeister: Die Farbe des Meeres. G. H. v. Schubert: Die Temperatur der Erdzonen. G. F. Müller: Die Kasten der Inder. J. F. L. Hausmann: Die Krystalle und ihre Physiognomie. M. Wagner: Der Arrarat und sein Ausbruch von 1840. H. Schacht: Flachland und Gebirgsgend. A. Kunzeck: Sternschnuppen, Feuerkugeln und Meteorsteine. H. Berghaus: Der Staubachfall im Lauterbrunnerthale. A. Bertrand: Die urweltlichen Pflanzen. Th. Schacht: Die Alpen. J. Bögner: Das Erdbeben. A. Kunzek: Das Gewitter. Schlußwort.

Lüdecking, Dr. H., französisches Lesebuch. Erster Theil. Mit einem vollständigen Wörterbuche. Für untere und mittlere Klassen. Vierte Auflage. gr. 8. 54 kr. oder 16 Ngr.

— — Zweiter Theil. Für obere Klassen. gr. 8. 1 fl. 30 kr. oder 27 Ngr.

In kaum 6 Jahren hat der erste Theil vier Auflagen erlebt, was gewiß für seine Vorzüge spricht. Wie beifällig der 1855 erschienene

Digitized by Google

zweite Theil schon aufgenommen worden ist, benutzt die darüber gegebene gedruckte Kritik einen nahegelegenen Prüfungsort.

Hardwicke, H., Conversations français-allemandes zur Uebung in der Umgangssprache der Geschäften. 8. 36 Sr. oder 11 Ngr.

Die Tendenz dieser Arbeit gegen die gewöhnlichen Gebrechlichkeiten solcher Sprachschriften gewiß anerkennen und ihr Brauchbarkeit empfehlen.

Andresen, Dr. K. G., Vorlegeblätter für deutsche Orthographie, nach grundsätzlichen Bestimmungen. gr. 8. 2 Thlr. oder 3 Rthr.

Allen Lehrern zu empfehlen, denn es ist eine sehr zweckmäßig geordnete Schrift und Sammlung der gebräuchlichsten Wörter und Verbindungen.

Speyer, Dr. A., deutsche Schmetterlingskunde für Anfänger. Nebst einer Anleitung zum Sammeln. Als zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage von Dr. Schmidt's Schmetterlings-Sammler. Mit 25 Abbildungen auf 32 naturgetreuen colorirten und 2 schwarzen Tafeln, gezeichnet von Ph. Klier. 8. geh. 4 fl. oder 2 Thlr. 20 Ngr.

Schon in erster Auflage wurde dieses Buch vielfältig aufgenommen. Mit dieser zweiten Auflage wird es um so mehr gelobt sein, als der Herr Verfasser in den verschiedenen Entomologen-Vereinsblättern gelobt. Kein anderes benutzt hier so naturgetreue gelungene und colorirte Abbildungen aufzuweisen. Die Tafeln mit vielen und Wahrheit dargestellt.

Rhein-Album. 30 Stahlstiche mit Randverzierungen in Reliefprägung und Text in deutscher, französischer und englischer Sprache. Elegant aufgestattet. Quart. 4 fl. 6 Sr. oder 3 Thlr. 10 Ngr.

Die Eleganz der Ausstattung bei sehr wohlfeilem Preis, wird diesen Prachtwerken, die mit Recht als naturgetreue Abbildungen gelten, viele Käufer verschaffen. Die vorgedruckten Gegenstände sind zum größten Theil in innem anderen Werke über den Rhein zu haben.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google